Die gotischen Schnitzaltäre

des Kantons Freiburg

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

philosophischen Fakultät

der

Universität Freiburg in der Schweiz

eingereicht von

Johann Fleischli.

Freiburg (Schweiz)
Buchdruckerei Gebrüder Fragnière

1912

Die gotischen Schnitzaltäre

des Kantons Freiburg

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

philosophischen Fakultät

der

Universität Freiburg in der Schweiz

eingereicht von

Johann Fleischli.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Freiburg (Schweiz)
Buchdruckerei Gebrüder Fragnière

1912

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545312_0075

Vorwort.

Auf dem Gebiete der heutigen Schweiz hat sich kein besonderer Typus des gotischen Schnitzaltars entwickelt. Einen „schweizerischen Schnitzaltar", der durch charakteristische Merkmale als solcher erkennbar wäre, wie etwa der flämische oder der schwäbische Schnitaltar, gibt es nicht. Eine Reihe bemerkenswerterer Werke dieser Art auf Schweizerboden sind urkundlich als Arbeiten schwäbischer Meister nachweisbar. Von dem übrigen Material müßten vergleichende Forschungen noch festzustellen suchen, was einheimische und was importierte Arbeit ist, welchen Schulen letztere angehöre und wie weit sich fremde Einflüsse auf die heimische Produktion geltend gemacht haben. Ein Baustein zu dem Thema: „Der gotische Schnitzaltar in der Schweiz" möchte vorliegende Studie sein.

Die freiburgischen Schnitzaltäre stellen eine geschlossene, von einer schwäbischen Lokalschule abzweigende Gruppe dar, die eine Betrachtung für sich rechtfertigt und erfordert. Die natürliche Grenze unseres Themas fällt mit den kantonalen Marksteinen zusammen.

Es bleibt mir die angenehme Pflicht des Dankes an alle jene, die der Arbeit ihre Förderung angedeihen ließen. Vor allem habe ich zu danken meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Franz Friedrich Leitschuh, der mich auf das Thema hinwies und mir während der Arbeit mit seinem Rat und seiner Unterstützung stets in zuvorkommendster Weise zur Seite stand, sodann den Herren Prof. Dr. Albert Büchi, Max von Techtermann, Prälat Prof. Dr. J. P. Kirsch, Fréd. Th.

Dubois, II. Bibliothekar der Universitätsbibliothek, Viktor Schwaller, Präfekt des Kollegiums St. Michael, P. Bernard Fleury und P. Jldephons Isslinger O. F. M., Staatsarchivar Tobie de Ræmy, François Castella, Pfarrer in Romont, Godefroy de Blonay auf Schloß Grandson, Prof. Dr. Paul Ganz in Basel. Endlich bin ich zu Dank verpflichtet dem Vorstand des deutschen Geschichtsforschenden Vereins des Kantons Freiburg und der Verwaltungskommission der Gremaud-Stiftung, die mir, auf Antrag von Hrn. Prof. Dr. Büchi, durch Gewährung von Krediten eine hinreichende illustrative Ausstattung ermöglichten.

Der Verfasser.

Die gotischen Schnitzaltäre

des Kantons Freiburg

von Johann Fleischli.

1. Einleitung.

Freiburgs Plastik und Malerei um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.

Bevor auf die Besprechung der einzelnen Schnitzaltäre eingetreten wird [1], dürfte es angezeigt sein, sich in kurzen Zügen die ihrer Entstehung unmittelbar vorausgehende und

[1]) Ausser den Rahmen dieser Untersuchung fallen die seltenen Beispiele von Tischaltären nach Art des altchristlichen Altars, die der Kanton Freiburg in zwei Altarmensen der Klosterkirche in Hauterive aufzuweisen hat. Ihres hohen archäologischen Interesses wegen müssen sie aber wenigstens referierend erwähnt werden. Sie stehen in den Nebenchören der Nordseite und sind in den einfachsten Formen der Tischaltäre gestaltet. Ein auf einem schlichten, nur in Platte und Schmiege gegliederten Sockel ruhender Pfeiler von quadratischem Grundriss nimmt ohne irgend eine Überleitung die Altarplatte auf. Solche nur mit einem Mittelständer versehene Altäre waren in der mittelalterlichen Kunst äusserst selten. Wenigstens führt Otte (s. unten) keine derartigen Beispiele an. Viollet-le-Duc (s. unten) gibt eine Abbildung eines solchen einfachen Altars, der sich in der Kirche von Montreal in Burgund erhalten hat und dem 12. Jahrhundert zugeschrieben wird — derselben Zeit, der auch die Altäre in Hauterive angehören werden. Denn ihre ganze Gestaltung und Ausbildung weist darauf hin, dass sich in ihnen die Altäre der 1162 neu erbauten Kirche erhalten haben.

Als Werk der nämlichen Zeit bekundet sich der frühere Hochaltar, von welchem ein bedeutsamer Teil, der Sockel, auf uns gekommen ist. Derselbe ist in die Mitte des jetzigen, dem 14. Jahrhundert angehörigen Altars eingebaut. Wie die Vertiefungen in seinen Ecken

zu Grunde liegende Entwicklungsperiode der freiburgischen Malerei und Plastik zu vergegenwärtigen [1].

Die Stadt Freiburg, seit 1277 Besitztum des Hauses Oesterreich, hatte von ihrer Herrschaft eine ziemlich geringschätzige Behandlung erfahren. Das war der Grund, warum schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts die Beziehungen zu Oesterreich etwas erkalteten und eine savoyisch-eidgenössische Partei aufkeimte [2]. Und als die Stadt in dem unglücklichen

---

und eingeritzte Linien in der Mitte uns lehren, setzte sich der die Platte tragende Aufbau dieses ursprünglichen Altars zusammen aus vier runden Ecksäulen und einem quadratischen Mittelpfeiler. In seinem erhalten gebliebenen Teil, dem Sockel, zeigt dieser ursprüngliche Hochaltar von Hauterive die weitgehendste Uebereinstimmung mit dem ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörigen Altar der Allerheiligenkapelle zu Regensburg (abgebildet bei Lübke, Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst, 6. Auflage Leipzig 1873, S. 120, Fig. 135, und Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, 5. Aufl., Leipzig, 1883, Bd. I, S. 132, Fig. 48), dem ausgezeichnetsten unter den erhaltenen Denkmälern dieser Art.

Die zwei Altäre in den beiden Nebenchören der Südseite sind mit Stuckmarmor bekleidet, der es fraglich erscheinen lässt, ob er einer vollständigen Neuanlage angehört oder nur eine Ummantelung der alten Altäre bildet. — Lit.: Effmann, in Schnütgens Zeitschr. für christliche Kunst, VII 1894, S. 192 (mit Abbildungen) — Rahn, Statistik, im Anz. f. schweiz. Altertumskunde IV, 1883, S. 473. — Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalt. Altäre Deutschlands, fortges. von St. Beissel, Frankfurt a. M., 1885—1905, II. Bd. S. 240. — Zu vergl. Kraus, Realenzyklopädie der christl. Altertümer, Freiburg, 1882, Art. „Altar" Bd. I, S. 37. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris, 1859 ff., Art. „autel", Bd. II, S. 15 ff. — Otte, a. a. O.

[1]) Lit.: Zemp, Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter, in Festschrift der beiden historischen Vereine, Freiburg, 1903, Abdruck in Freiburger Geschichtsblätter X 1903; franz. Übersetzung in Fribourg artistique XVI, 1905. — Händcke, Geschichte der schweizerischen Malerei im XVI. Jahrhundert, Aarau, 1903. — Fribourg artistique à travers les âges, Fribourg, 1890 ff. — Schweiz. Künstlerlexikon, herausgegeben von Carl Brun, Frauenfeld, 1905 ff. — Büchi, Freiburgs Bruch mit Österreich, sein Übergang an Savoyen und sein Anschluss an die Eidgenossenschaft, Collectanea friburgensia VII, Freiburg, 1897.

[2]) Büchi, a. a. O. S. 1.

Kriege mit Bern, 1447—1448, den ihre Untertanentreue gegen Oesterreich ihr eingebracht hatte, von diesem im Stiche gelassen wurde, war es die bittere Not, die Freiburg in die Arme Savoyens trieb. 1452 stellte sich die Stadt unter dessen Herrschaft [1].

Wie die politische Situation war auch die Kunst Freiburgs während der letzten Jahrzehnte der österreichischen Hoheit in ihren Bahnen unklar gewesen, schwankend zwischen den Einflüssen deutschen und französischen Kunstgeistes [2].

Die nun folgenden 25 Jahre savoyischer Herrschaft haben auch der gleichzeitigen freiburgischen Kunst ihr Gepräge verliehen.

Im Kreise der savoyischen Kunst sind die Vorbilder für die in dieser Zeit entstandenen Chorstühle von St. Nikolaus [3], wie für diejenigen von Romont [4], Hauterive [5], Estavayer [6], Moudon (Kt. Waadt) zu suchen. Der nämliche Typus läßt sich durch savoyisches Gebiet hinunter bis nach Aosta verfolgen [7].

Auch das Chorgitter von St. Nikolaus zeigt, obwohl von

---

[1]) Vgl. Büchi a. a. O. S. 99 ff.

[2]) Näheres bei Zemp, in Freiburger Geschichtsblätter X, S. 210 ff. — Wenn Z. a. a. O. S. 212 in Bezug auf die damaligen Erzeugnisse der plastischen Kunst bemerkt, es halte schwer, sie alle „in einen Rahmen zu stellen und zu entscheiden, ob Einflüsse aus einem grössern Mittelpunkte plastischer Kunst hier wirksam gewesen seien, oder ob es sich um eine ganz lokale selbständige Entwicklung handle", so scheint mir noch näher liegend eine dritte Möglichkeit, für die sowohl der Charakter dieser Werke spricht als auch die verworrene politische Situation der Zeit, in der sie entstanden sind: dass nämlich Einflüsse verschiedener Kunstrichtungen hier sich geltend machen, die eine spezielle Untersuchung erst noch festzustellen hätte.

[3]) Abb. Fribourg artistique IX, 1898, pl. 3, 4, 5.

[4]) Abb. a. a. O. II, 1891, pl. 1.

[5]) A. a. O. VII, 1896, pl. 2, 3, 4, 5.

[6]) A. a. O. IV, 1893, pl. 19.

[7]) Vgl. Zemp, in Freib. Geschichtsbl. X. S. 215. Scheuber: Die mittelalt. Chorstühle der Schweiz, Straßburg, 1910, S. 30—90 und Taf. III—VII.

einem Deutschen, dem aus München zugewanderten Schlosser Ulrich Wagner ausgeführt (1464—1466), nicht deutsche Art, sondern mehr einen Typus, der in den savoyischen Gebieten der heutigen Westschweiz verbreitet war [1], und die gleichzeitigen Erzeugnisse der Steinplastik — das Wappenrelief von 1477 im Vestibül des historischen Museums und die 1478 datierten Statuen der Apostel Matthäus, Thaddäus und Philippus in der Vorhalle von St. Nikolaus — berühren sich stilistisch mit den Figuren am Chorgestühl und klingen an die Bildhauerschule von Dijon von ferne an [2].

* * *

Dem Burgunderkriege war auf das Drängen Berns hin die Loslösung Freiburgs aus dem savoyischen Untertanenverhältnis gefolgt. Dadurch wurde Freiburg tatsächlich eine reichsunmittelbare Stadt. Friedrich III. anerkannte diese Stellung auch formell am 31. Januar 1478. Als äußeres Zeichen hiefür trat an Stelle des savoyischen Kreuzes über den Stadttoren der Reichsaar. Der Tag zu Stans 1481 brachte Freiburg die Aufnahme in den eidgenössischen Bund.

In der verhältnismässig kurzen Spanne Zeit von vierzig Jahren hatte sich Freiburg, „von einer bescheidenen österreichischen Landstadt zur freien Reichsstadt und weiterhin zu einem Gliede der seit der Unterwerfung Karls des Kühnen hochangesehenen, von Fürsten und Städten umworbenen Eidgenossenschaft emporgeschwungen. Es war auf der Höhe seiner Macht und seines Ansehens, aber auch seiner materiellen Wohlfart angelangt.“ [3]

Mächtig schnellte in diesen Tagen das Hochgefühl der Stadt empor. Der glänzende politische Szenenwechsel hat auch die Kunst mit neuen Impulsen belebt und sie zugleich in andere Bahnen gewiesen. Süddeutscher Einfluß beginnt

---

[1]) Zemp, Freib. Geschichtsbl. X, S. 215. Abb. Frib. art. XII, 1901, pl. 2.

[2]) Zemp, in Frib. art. XI, 1900, mit Abb., pl. 5, 6. — Derselbe, in Freiburger Geschichtsbl. X, S. 216.

[3]) Büchi, Freiburgs Bruch mit Oesterreich, S. 150.

sich je länger, je entschiedener geltend zu machen. Er wird zu Anfang des 16. Jahrhunderts herrschend und behält seine Stellung bis gegen Ende desselben. Dabei werden wie überall im Zeitalter der Spätgotik die Formen voller, freier, individueller.

In der Malerei war Freiburg nach seiner Trennung von Savoyen zunächst auf das nahe und mächtige Bern angewiesen. Der Berner Glasmaler Urs Werder und „Meister Heinrich von Bern“ [1] begegnen uns in Freiburgs Dienst. Der gleichzeitig, 1480, gestiftete Hochaltar der Franziskanerkirche [2] ist das Werk eines Berner Malers, des „Meisters mit der Nelke.“ [3]

Freiburgs grösster Künstler jener Zeit, zugleich der bedeutendste Meister der damaligen schweizerischen Malerei überhaupt, Hans Fries (ca. 1465 bis ca. 1518), ist höchst wahrscheinlich ein Schüler des Meisters mit der Nelke gewesen. Wie die Werke seines Lehrers zeigen auch seine ersten selbständigen Arbeiten die Einflüsse der niederländischen und Schongauerschen Malweise. Später kommen noch solche der Augsburger Malerei, seit 1514 auch Dürersche hinzu. Nach der Vermutung Daniel Burckhardts [4] und Händckes [5] könnte Fries kurze Zeit bei Burgkmair in Augsburg gemalt haben. Eindringender Charakteristiker von etwas herbem Realismus, zeigt er in seinen früheren, vor 1515 entstandenen Werken ein sehr impulsives Temperament, das in dem

[1]) Daß diese Bezeichnung der Freiburger Akten auf Heinrich Bichler geht, ist wohl kaum zu bezweifeln. Vgl. Zemp, Schweiz. Künstlerlexikon I, S. 126.

[2]) Dessen fünf Bilder hängen zur Zeit in prachtvollen Barockrahmen im Chor der Franziskanerkirche. Vgl. Fribourg artistique III, 1892, pl. 8, 9, 10; VIII, 1897, pl. 11, 12, 13, 14 (dort irrtümlich Hans Fries zugeschrieben); Händcke, Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh. Aarau, 1893, S. 108.

[3]) Die Annahme der Identizität Heinrich Bichlers u. des „Meisters mit der Nelke“ kann nach den Feststellungen von Hermann Voß (Monatshefte für Kunstwissensch. I ° S. 754) kaum mehr aufrecht erhalten werden.

[4]) Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel, 1888, S. 125.

[5]) Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh. S. 112.

Streben nach intensiver Farbenwirkung — der dominierende Ton ist leuchtendes Rot —, in der ausserordentlich bewegten, scharf plastischen, bisweilen fast ins Barocke gehenden Gewandbehandlung, in den kühn aufgetürmten Felspartien seinen Ausdruck findet. In den späteren Schöpfungen wird er ruhiger, milder, abgeklärter. Das Bild aus Cugy im Freiburger Museum bezeichnet mit seiner warmen Farbenstimmung und der gemäßigten Formensprache den Abschluß dieses Entwicklungsganges[1]. Stadtmaler war Fries von 1501 bis 1511.

Um 1520 tritt in Freiburgs Malerei der Einfluss Dürers beherrschend auf, in der Person des Meisters Hans Boden[2]. Er ist in den freiburgischen Staatsrechnungen von 1520 bis 1525, im Ratsmanuale noch 1526 nachweisbar[3]. An die Bedeutung von Fries reicht Boden in keiner Weise heran. Er besitzt weder das Charakterisierungsvermögen dieses Meisters, noch dessen Kunst der leuchtend farbigen Behandlung, noch dessen Freiheit in der Darstellung des bewegten Lebens. Boden schafft ruhige, biedere, ziemlich gleichgültige Alltagsmenschen; er liebt eine behagliche, warme Farbengebung.

Auch nach Hans Boden blieb süddeutscher Einfluß noch für längere Zeit herrschend. An seine Stelle trat (seit 1525 nachweisbar) Wilhelm Ziegler aus Rothenburg an der Tauber. Diesem folgte 1543 Hans Schäufelein der Jüngere, der Sohn des gleichnamigen Nördlinger Meisters[4]. Noch zu Ende des

[1]) Seine Werke befinden sich heute im Privatbesitz, im historisch Museum in Freiburg, in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel, im Landesmuseum in Zürich, in der Galerie zu Scheißheim und im Germanischen Museum in Nürnberg. Vgl. die kritische Sichtung von Zemp in Festschr. der beiden hist. Vereine S. 361 und Schweiz. Künstlerlexikon Bd. I, S. 500; dazu die Reproduktionen in Fribourg artistique II, 1891, pl. 15, 16, 20; III, 1892, pl. 4, 16, 21; IV, 1893, pl. 4, 5, 8, 9; V, 1894, pl. 2, 16; VI, 1895, pl. 4; IX, 1898, pl. 1, 22; X, 1899, pl. 10, 11, 17; XI, 1900, pl. 10, 11; XII, 1901, pl. 6, 16, 17; XIII, 1902, pl. 6, 10, 12, 16; XIV, 1903, pl. 11.

[2]) Zemp, Schweiz. Künstlerlexik. Bd. I S. 155. — Derselbe in Freib. Geschichtsbl. X, S. 236. — Händcke, Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., S. 129.

[3]) Vgl. die Auszüge im Schweiz. Künstlerlexikon Bd. I, Art. „Boden."

[4]) Vgl. auch Thieme, Hans L. Schäufeleins malerische Tätigkeit, Leipzig, 1892, S. 13.

16. Jahrhunderts wandert ein deutscher Maler, Adam Kunimann, aus Maaßmünster im Elsaß ein [1].

Auch in den Denkmälern der freiburgischen Plastik aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts — den beiden Statuen der Verkündigung und derjenigen des hl. Thomas am Hauptportal zu St. Nikolaus aus dem Jahre 1474 [2], dem Christus am Kreuze des Petermann von Faucigny (1484) [3], besonders aber in den Reliefs am Taufsteine zu St. Nikolaus [4] — zeigt sich der spätgotische Stil Süddeutschlands, der damals die ganze deutsche Schweiz durchdrang.

Meister Marti [5], zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Freiburg auftretend, zeigt in seinem gekreuzigten Christus am Mittelpfosten eines Fensters im Rathause [6] einen in seiner Frische an die Oberrheinische Schule gemahnenden Realismus.

Im Jahre 1515 erscheint der Meister zum erstenmal, in dessen Banne nun fast ein halbes Jahrhundert lang die freiburgische Plastik stand: Hans Geiler [7]. Seine Heimat ist bis jetzt urkundlich nicht festgestellt. Ob er mit jener Familie Geiler in Beziehung steht, die schon im 14. Jahrhundert in Würzburg nachweisbar ist [8], muß dahingestellt bleiben. Wo die Wurzeln seiner Kunst zu suchen sind, werden die folgenden Blätter aufzuweisen haben.

[1]) Zemp, Freib. Geschichtsbl. X, S. 236.

[2]) Abb. Frib. art. XI, 1900, pl. 7, 8.

[3]) Zur Zeit auf dem neuen Friedhof in Freiburg, Abb. Freib. art. VI, 1895, pl. 5.

[4]) Abb. Frib. art. V, 1894, pl. 1. Vgl. Effmann, Der Taufstein in der Kirche zu St. Nikolaus in Freiburg, in Schnütgens Zeitschr. f. christl. Kunst 1902, S. 65.

[5]) Diesbach, im Schweizer. Künstlerlexikon II, S. 330; Zemp, in Freib. Geschichtsbl. X, S. 229.

[6]) Abb. Frib. art. XIII, 1902, pl. 23.

[7]) v. Diesbach, Le sculpteur Hans Geiler, in Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, tome VIII, 1903, S. 1 ff. — Derselbe, Art. „Geiler“ im Schweiz. Künstlerlexikon Bd. I, S. 556.

[8]) Schon 1365 führt eine Gasse in Würzburg den Namen Geilergasse; die Familie Geiler hatte in derselben Grundbesitz. Urkunde vom 3. Jänner 1365. Gefl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Leitschuh.

2. Der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche zu Freiburg.

Das Juwel unter den freiburgischen Schnitzaltären ist das Triptychon in der Franziskanerkirche zu Freiburg [1]. Es befindet sich dort in der hintersten Seitenkapelle rechts [2].

[1]) Außer Beziehung zu den im Folgenden zu besprechenden, unter sich enge zusammenhängenden Schnitzaltären stehen die Holzskulpturen, die das Kantonsmuseum 1881 von der Pfarrei St. Johann in Freiburg erwarb (Katalog des Museums, 2. Aufl., S. 24). Die eine, aus zwei Stücken von gleicher Höhe und Breite bestehend (Höhe 85 cm, Breite des Ganzen 128 cm), stellt die Anbetung der Könige dar, die andere das hl. Grab (Höhe 46 cm, Breite 142 cm). Es sind Bestandteile eines Flügelaltars, der, nach einem Inventar der alten Johanniterkirche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (jetzt im Staatsarchiv, vgl. Seitz, Die Johanniter-Priester-Komturei Freiburg i. Ü., in Freib. Geschichtsbl. XVIII, 1911, S. 95, Ziff. 456) auf der Epistelsseite des Chores stand. Die Anbetungsgruppe bildete den Schrein, das hl. Grab die Predella, während, nach Angabe jenes Inventars, der rechte Flügel eine (geschnitzte?) hl. Katharina, der linke die hl. Barbara enthalten hätte. Die Gruppe der drei Könige zeigt rechts die sitzende Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Schoße. Hinter ihr steht Josef und kauern die beiden Haustiere. Vor ihr kniet einer der Könige; der zweite überreicht stehend in einem kostbaren Gefässe sein Geschenk, der dritte kommt soeben zur Gruppe herangeschritten. Von links nahen vier Berittene aus dem Gefolge der Könige. Den Hintergrund der rechten Hälfte bildet ein Gewölbebau, denjenigen der linken eine Berglandschaft mit einigen schematisch behandelten Bäumen. — Die Predella zeigt im Vordergrunde den Leichnam Christi. Hinter ihm knien acht Engel, von denen zwei brennende Kerzen tragen.

Die Ausführung ist ziemlich roh. Die Figuren sind gedrungen und steif, die Gesichter breit, ohne individuelle Charakteristik, die Gewänder wenig durchgearbeitet. Die Bemalung zeigt helles Rot, Gold, Grün, Blau ohne ausgesprochenes Vorherrschen einer dieser Farben.

Ohne Zweifel ist der Altar identisch mit dem schon 1505 erwähnten Altar der hl. drei Könige (vgl. Seitz, a. a. O. S. 50, Ziff. 174). Er dürfte aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen und vielleicht das Werk eines einheimischen Schnitzers sein.

[2]) Lit.: Raedle, Le couvent des R. R. P. P. Cordeliers de Fribourg, in Revue de la Suisse catholique, Bd. 13, 1882, S. 668. — Derselbe, Notice sur l'autel sculpté de l'église des P. P. cordeliers, in Revue de la Suisse cath. Bd. 5, 1874, S. 239. — Fribourg artistique I 1890,

P. Rädle ist es gelungen, die Klostertradition, nach welcher der Altar dem Münster in Basel angehört hätte und zur Zeit der Reformation nach Freiburg gekommen wäre [1], als haltlos zu erweisen und einen Bürger von Freiburg als Stifter festzustellen [2].

Im Kloster wurde der Altar früher der Meyersche genannt. Die Erben der ausgestorbenen Familie Meyer bezahlen die Kosten für die jährlichen Gedächtnisfeiern. Die Besitzer des Meyerschen Hauses (Grand Rue Nr. 8) liefern das Oel für die Lampe, die vor dem Altare unterhalten wird. Zu Füßen des Altares ist das Wappen der Familie Meyer in den Boden eingelasssn.

Nach einem Eintrag im Nekrologium des Klosters zum 5. Januar muß an diesem Tage ein Jahrzeit abgehalten werden für Girarda, die Frau des Nikolaus Meyer [3].

Aus einer Entscheidung der Rates von Freiburg vom 23. August 1532 geht hervor, daß diese Girarda die Tochter

---

pl. XIX u. XXIV. — Rahn, Geschichte der bild. Künste in der Schweiz, S. 747. — Derselbe, Statistik, im Anz. für schweiz. Altertumskunde IV, S. 417. — Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalt. Schnitzaltäre in Deutschland, Bd. II, S. 104. — Schweizerisches Künstlerlexikon Bd. I, S. 156 (Art. „Boden"), 497 (Art. „Fries"), 556 (Art. „Geiler"). — Zemp, Die Kunst Freiburgs im Mittelalter, in Freib. Geschichtsblätter, X, 1903, S. 335. — Händcke, Geschichte der schweizer. Malerei im 16. Jahrhundert, Aarau 1893, S. 128. — Kuenlin, Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg, Fribourg 1832. Bd. I, S. 312. — Perrier, Nouveaux souvenirs de Fribourg, 2me édition, Fribourg 1871, S. 76. — Nouvelles Etrennes fribourgeoises XII, 1878, S. 98. — Berchtold, Histoire du canton de Fribourg, Fribourg 1841 bis 1852, Bd. II, S. 94.

[1]) Vgl. Perrier, a. a. O.

[2]) Revue de la Suisse cath. V, 1873–74, S. 239. — Von den Initialen H. L., die nach Kuenlin (Dictionnaire I S. 312), oder den Buchstaben H. L. K. und dem Datum 1436, die nach Perrier (a. a. O.) an dem Altar zu sehen wären, läßt sich nirgends etwas entdecken.

[3]) Jahrzeitbuch des Klosters, pag. 1 b: Fiat anniversarium Girarde uxoris providi viri Nicolai Meyer, circa festum regum, quæ dedit conventui centum libros. — Die von Raedle angenommene Datierung, 1518, st willkürlich; das Jahr des Eintrages läßt sich nicht feststellen.

des Jean de Furno und seiner Gattin, der Jeanne de Comiers war [1].

Endlich entdeckte Raedle, dass dieser Jean de Furno zur Anfertigung des als silberner Arm gearbeiteten Reliquiars in St. Nikolaus einen Beitrag geleistet habe: goldene Ringe, die heute nicht mehr vorhanden sind [2]. In den zwei Wappen nun, die den Fuß jenes Reliquiars schmücken, erkannte er die nämlichen, die an der Predella des Altars sich finden.

Daraus schloß Raedle, daß durch die Heirat der erwähnten Girarda, der Tochter von Jean de Furno, mit Nikolaus Meyer die Familie Meyer den Altar von seinem Stifter geerbt habe und daß als Stifter des Altars Jean de Furno und dessen Gemahlin Jeanne de Comiers zu betrachten seien.

Ein Dokument des Klosterarchivs, auf das Raedle zuerst hingewiesen hat [3], bestätigt diese Annahme. Durch einen Akt vom 18. Januar 1520 erklärt Ulrich Seitenmacher, als Vormund der Leibeserben des Jean de Furno, dem Kloster die Summe von 90 Pfund schuldig zu sein für die Erlaubnis, die es der Familie Jean de Furno gegeben habe: in der Kirche eine Kapelle zu errichten, sowie 30 Schillinge für die von den Stiftern verordnete und in dieser Kapelle zu feiernde Jahrzeit.

Damit stimmt ein bisher nicht beachteter Eintrag zum 12. November im Jahrzeitbuch des Franziskanerklosters [4].

Jean de Furno stammte aus Annecy. Er war Sekretär des Herzogs Karl IX. von Savoyen gewesen, mit diesem aber zerfallen. Durch Urkundenfälschungen zu Gunsten von

---

[1]) Vgl. Ratsmanuale Bd. 50.

[2]) Die „Chronik", der Raedle diese Angabe entnimmt, ist die Chronik Montenach. Gefl. Mitteilung von Hrn. Prof. Dr. Büchi. Vgl. auch Chronique fribourgeoise publiée par Héliodore Raemy de Bertigny, Fribourg 1852, S. 348; Dellion, Dictionnaire Bd. 516, S. 398.

[3]) Revue de la Suisse cath. V, S. 240.

[4]) Jahrzeitbuch des Franziskanerklosters, fol. 106, 12. November: „Item tenetur celebrare anniversarium Nobilis viri Johannis de Fourno et uxoris eius cantetur vigiliis cum tria lectionum et unam missam ad notam. Qui dedit conventui XXX solidos census, de quibus pertinet fratribus X solidi et etiam fundavit unam missam feria tertia *in capella eius*.

Freiburg und Bern und zum Schaden seines früheren Herrn, an dem er damit Rache nehmen wollte, hatte er sich jene beiden Städte zu Dank verpflichtet und deren Bürgerrecht erhalten, das freiburgische am 13. März 1508[1]. Er starb am 12. November 1513[2] und wurde beerdigt in der Kapelle, die er in der Franziskanerkirche gestiftet hatte[3].

Nach dem oben erwähnten Akt des Ulrich Seitenmacher scheint der Altar einige Jahre nach dem Tode des Jean de Furno, gegen 1520, errichtet worden zu sein.

Im Jahre 1830 ist der Altar von einem Maler Fellberg aus Strassburg[4] restauriert worden, glücklicherweise ohne dabei erheblichen Schaden zu leiden[5].

* * *

Der Schrein des Triptychons (Taf. I) stellt ein in der Mitte halbkreisförmig überhöhtes Rechteck dar. Die Flügel haben die Höhe und die halbe Breite des Schreines[6]. Jedem der Flügel ist ein Kreisausschnitt als Ueberhöhung aufgesetzt. Bei geschlossenen Flügeln ergänzen sich diese zum Halbkreis, der sich mit der Ueberhöhung des Schreines deckt. Ueber den Rahmen hinausgehende architektonische Aufsätze fehlen sowohl dem Schrein als den Flügeln. Die Predella ladet in Kreisbogen nach oben aus und erreicht fast die Breite des Schreins mit geöffneten Flügeln. Der Schrein und die Innenseiten der Flügel sind mit Skulpturen, die Außenseiten der Flügel und die Predella mit Malereien geschmückt. Um den

[1]) Ratsmanual 25, S. 57.

[2]) Vergl. obigen Eintrag im Jahrzeitbuch, dazu Berchtold, Hist. du canton de Fribourg, Bd. II, S. 94, Anm. 3.

[3]) Vgl. Chronik Montenach, die ausführlich über ihn berichtet. Gefl. Mitteilungen von Hrn. Prof. Büchi. Berchtold ist in seinen Ausführungen Hist. du ct. de Fribourg II, S. 93 f. augenscheinlich dieser Quelle gefolgt, ohne sie jedoch zu zitieren.

[4]) Zemp, Künstlerlexikon I, S. 157.

[5]) Nach dem Protokollbuch des Klosters auf Veranlassung und Kosten einer wohltätigen Person. Gefl. Mitteilung v. P. Bernard Fleury.

[6]) Maße. Schrein: H. 1,95 m, Br. 1,24 m; Flügel: H. 1,95 m, Br. 0,62 m; Predella: H. 0,45 m, Br. unten 1,65 m, oben 2,22 m.

Rahmen der Flügel ziehen sich Inschriften in den Buchstabenformen der römischen Kapitale[1].

Das Schreinrelief stellt die Kreuzigung dar. In der Mitte Christus, zu beiden Seiten die zwei Schächer an flach gezimmerte Kreuze geheftet. Das Kreuz Christi überragt diejenigen der beiden Missetäter. Zwei Engel in flatternden Gewändern umschweben es und fangen in Kelche das Blut des Heilandes auf. Die Körper Christi und der beiden Schächer sind äußerst schlank und abgemagert, in herbem Naturalismus dargestellt. Im Gegensatz zu der kraftlosen, gebrochenen Gestalt des linken Schächers sind die Glieder des Heilandes straff gespannt. Eine prächtige dekorative Behandlung erfährt das im Winde flatternde Lendentuch.

Hinter dem Kreuze gewahrt man links neugierige Zuschauer, ihren Mienen und Gesten nach als Schriftgelehrte charakterisiert, und Soldaten, darunter den berittenen Kriegsknecht Longinus, der, mit der Rechten seine Lanze von der Seite des Heilandes zurückziehend, mit der Linken auf sein Auge weist, wo ihn ein Tropfen vom Blute des Herrn getroffen hat[2]. Rechts streitet sich eine Gruppe von Soldaten um die Kleider Christi, während einer der Zuschauer gerade wegzureiten im Begriffe steht.

Links vor dem Kreuze die Mutter Jesu mit geschlossenen Augen und gesenkten Händen ohnmächtig zusammenbrechend, von Johannes und einer der Marien gestützt. Zwei andere fromme Frauen sind mit verhaltenem Schmerz Zeugen dieser Szene. Magdalena richtet jammernd Blick und Hände zum Kreuz empor, während eine weitere Frauengestalt schmerzerfüllt das Kreuz umfaßt. Alles das sind kräftige, gedrungene

[1]) Die Inschriften enthalten hauptsächlich Bruchstücke aus dem Anfang des Johannesevangeliums, die ohne Sinn und Zusammenhang aneinander gereiht sind und von Schreibfehlern wimmeln. Sie haben rein dekorativen Charakter. — P. Ildephons Isslinger hat dieselben kopiert und mir eine Abschrift gütigst überlassen.

[2]) Zur Ikonographie dieses legendarischen Vorganges vgl. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II[1], S. 338; Detzel, Christl. Ikonographie, Freiburg 1896, Bd. II, S. 490.

Figuren, mit schweren Gewändern angetan, die, in großen, weichen, schmiegsamen Falten herabfallend, den Organismus des menschlichen Körpers klar zur Geltung bringen. Die Köpfe sind etwas breit, mit stark entwickelter, eckiger Nase und kleinem, schmerzlich verzogenem Munde. Das reiche Haar ist, wo es nicht durch Schleier verdeckt wird, in sorgfältig durchgearbeiteten Strähnen von schweren Ringellocken angeordnet oder fließt in bewegten Wellen herab. In besonderem Maße fesselt das edle Antlitz der Madonna, während die übrigen Gesichter gleichgültig lassen (Taf. II).

Dieser Gruppe halten rechts wiederum Soldaten und Neugierige das Gleichgewicht. Der Hauptmann mit wallendem Federbusche legt, seine Rechte erhebend, das Bekenntnis ab; „Wahrlich, dieser Mensch war gerecht; er war Gottes Sohn!“ (Matth. 27, 54.)

Das Relief des linken Flügels (Taf. III) giebt die Geburt Christi wieder. Die Komposition ist wie im Schrein symmetrisch. Das Jesuskind liegt im Vordergrunde auf ein Tuch gebettet. Zwei kleine Engel halten es, indes ein dritter knieender Engel in Frontalstellung mit gefalteten Händchen das Kind anbetet. Zu beiden Seiten knieen, in Ehrfurcht und Andacht versunken, Maria und Josef. Hinter ihnen blicken die beiden traditionellen Haustiere in die Szene hinein auf den Heiland. Ueber der Gruppe wölben sich die Ruinen einer Säulenhalle, durch die neugierige Männer und Frauen hereinsehen, während auf der burggekrönten Anhöhe im Hintergrunde die Hirten dem Gesang der Engel lauschen, die über der Halle schweben.

Das Flügelrelief rechts vereinigt zwei Begebenheiten auf einer Darstellung. Der Vordergrund zeigt die Anbetung der Könige. Die Szene spielt sich wiederum in einer Ruine ab. In der Mitte sitzt Maria, gesenkten Blickes, mit dem nackten Christuskind auf dem Schooß. Mit zutraulicher Geberde legt es sein Händchen auf das Haupt des vor ihm knienden Königs. Seine zwei Gefährten bringen, zu beiden Seiten der Madonna stehend, ihre Geschenke dar. Der heilige Josef und eine Frauengestalt blicken von außen durch eine Oeff-

nung der Ruine auf den Vorgang. — Die Szene des Hintergrundes zeigt die drei Könige, wie sie, jeder an der Spitze seines Gefolges, von verschiedenen Seiten der Hügellandschaft heranziehend, zusammentreffen und sich freudig begrüßen. Ueber ihnen schwebt der Engel, der mit dem wunderbaren Stern ihnen voranleuchtet.

Eine erlesene Leistung von überraschender Feinheit ist die Ornamentik in Schrein und Flügeln. Aus zierlichen Vasen wachsen zwei Stengel heraus, die, sich umwindend, zu beiden Seiten des Schreins emporranken, oben durch einen Wulst susammengehalten werden und sodann in leichter ungezwungener Form der Ueberhöhung sich anschmiegend, ihre Blätter entfalten; der eine Weinlaub mit Trauben, der andere Distelblätter. Vögel huschen durch das Laubwerk. Die Blätter sind wellig gebogen, wie von sanftem Windhauche leise bewegt. Auch den beiden Flügeln und ihren Ueberhöhungen ist leichtes, luftiges Distelornament aufgelegt.

Die Reliefs sind alle in Gold gefaßt, im Hintergrund mit damaszierten Mustern versehen. Nur die nackten Körperteile und die Haare, sowie die Bäume, welche die Anhöhen bekrönen, sind farbig behandelt.

* * *

Der Meister dieser Skulpturen ist urkundlich nicht festzustellen. Für die in Freiburg wohnenden Erben des Stifters und deren Sachwalter muß es aber das Nächstliegende gewesen sein, mit der Ausführung des plastischen Teils der Arbeit ihren Mitbürger Geiler zu betrauen, der zur Zeit, als das Werk entstand, schon einige Jahre in Freiburg wirkte[1], und der kurz vorher im offiziellen Auftrage der Räte von Freiburg und Bern eine gleichartige Arbeit ausgeführt hatte: den Altar, den die beiden Stände für die Franziskanerkirche in Grandson gestiftet hatten zum Andenken an die von Karl

[1]) In diesem Zusammenhange sei rekapitulierend nochmals festgehalten, daß Furno 1513 starb, Geiler seit 1515 in Freiburg nachweisbar ist und der Altar gegen 1520 entstanden sein muß.

dem Kühnen 1476 umgebrachte, aus Bernern und Freiburgern bestehende Besatzung dieser Stadt [1]; ein Auftrag, der ihn auch für denjenigen der Familie Furno empfehlen mußte [2].

Eine Vergleichung unseres Schreinreliefs mit urkundlich beglaubigten Werken Geilers (in Betracht kommen der Johannes- und der Samsonbrunnen, der St. Anna-Brunnen) und mit solchen, die aus stilkritischen Gründen ihm zugeschrieben werden dürfen: (Haupt des hl. Johannes, Statuen der hl. Johannes und Maria, des hl. Cristoph im Museum, Steinstatue des heiligen Christoph, Statuen von Petrus und Paulus in St. Jean [3]) zeigt eine so weitgehende Uebereinstimmung mit den genannten Skulpturen, daß wir berechtigt sind, ihm auch dieses Werk zuzuschreiben. Bewegungsmotive, Durchbildung des Gesichtes, der Haare, der Gewänder, wie wir sie im Freiburger Schrein treffen, finden sich in den genannten Werken wieder, nur daß in den spätern Schöpfungen die gotische Befangenheit, die auch unsern Altarskulpturen zum Teil noch anhaftet, mehr und mehr weicht vor dem befreienden Hauche der Renaissance, deren endgültigen Sieg die Brunnensäule der „Klugheit", richtiger der „Stärke" [4] am glänzendsten dokumentiert. —

[1]) Vgl. Dierauer, Histoire de la Confédération Suisse, trad. p. A. Reymond, tome 2e, Lausanne, 1912. p. 257.

[2]) In den freiburgischen Staatsrechnungen finden sich folgende Einträge: 1516, Rechnung No. 227, fol. 25v: Geben meister Hansen Geyl. dem bildhouwer vor dem spital XVIII kronen uff die taffel, wo gen Gransson gehört, und LXIV ß X s.

1517, Rechnung No. 229, fol. 24: Geben meister Hansen Geyler dem bildhouwer, uff die tafeln von Gransson, XVII ß XVIII s IV d.

Vgl. v. Diesbach, Le sculpteur Hans Geiler, in Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, Tome VIII 1903, S. 1. ff. und derselbe, Art. Geiler im Schweiz. Künstlerlexikon I S. 556 f.

Leider ist dieser Altar — der einzige, der urkundlich als ein Geilersches Werk erwiesen werden kann — bis heute verschollen. Es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß er ein Opfer des Bildersturmes geworden ist, der 1536 in Grandson wütete. Vgl. Mémoires de Pierrefleur, herausgegeben von A. Verdeil, Lausanne 1856, S. 172.

[3]) Vgl. Frib. art. 1890, pl. VII, 1893, pl. XVIII, 1894 pl. X. 1898 pl. VIII.

[4]) Frib. art. II 1891, pl. 24.

Die Komposition der Kreuzigungsszene auf dem Schreinrelief stimmt in den Grundzügen mit derjenigen von Dürers Holzschnitt „Der Kalvarienberg“ (B 59)[1] überein. Auch an den Kreuzigungsholzschnitt in Dürers Großer Passion (B 11) finden sich Anklänge in dem Freiburger Werke.

Fast „buchstäblich“ dem „Kalvarienberg“ (Taf. IV) entnommen ist die Gruppe hinter dem Kreuze des linken Schächers. Hier wie dort ein Berittener, der seine Lanze gegen den Heiland führt. Die Stellung des Pferdes, die Behandlung des über seinen Rücken zurückgeworfenen Reitermantels ist auf beiden Kompositionen übereinstimmend. Die zwei hinter dem Pferde stehenden eifrig gestikulierenden Schriftgelehrten des „Kalvarienberges“ kehren auf dem Freiburger Altar in gleicher Stellung, mit gleicher Gesichtsbildung und übereinstimmender Kopfbedeckung wieder. Ebenso ist die kniende, das Kreuz Christi umfassende Frauengestalt des Freiburger Werkes genau diejenige des „Kalvarienberges“. Auch den rechts sich entfernenden Berittenen zeigen beide Werke in der nämlichen Auffassung. Die Figur des gekreuzigten Heilandes berührt sich enge mit dem von Baum[2] publizierten Kruzifixus im Ulmer Münster. Gegenüber diesem Werke ist der Christuskörper des Freiburger Schreines noch etwas schmächtiger, in der anatomischen Struktur eingehender behandelt. Er macht eine leichte Biegung nach rechts auswärts. In der straffen Haltung der Beine und der dekorativen Behandlung des Lendentuches stimmen beide Werke untereinander und mit dem Dürerschen Holzschnitte überein.

Hier ist freilich auch der Hochaltar der St. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber zum Vergleiche heranzuziehen[3]. Der gekreuzigte Christus im Rothenburger Schrein steht dem Ulmer und Freiburger Kruzifixus sehr nahe. Ebenso gemahnen die untersetzten, in schwere Gewänder gehüllten

[1]) Bartsch, Le peintre-graveur, 1803—1821, vol. VII, im Folgenden abgekürzt mit B.

[2]) Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, Tafel 35, Fig. 2.

[3]) Abb. bei Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Tafel 43, 44; Münzenberger I, Taf. 69.

Figuren links im Vordergrunde des Freiburger Werkes an die Schreinstatuen des Rothenburger Altars. Gegenüber den letztern sind in Freiburg die Gewandfalten noch ruhiger und weicher geworden. In der Komposition lehnen sich die drei vordern Figuren der Mariengruppe, als Ganzes zusammengenommen, anscheinend an die Gruppe Riemenschneiders zu Dettwang bei Rothenburg [1]. Bei Dürer ist Maria bereits zusammengebrochen, indes die beiden Begleitfiguren sich über sie neigen. Dagegen sind Maria Magdalena und die neben ihr stehende schluchzende Frauengestalt wie auch der wehende Mantel des Johannes der Darstellung des „Kalvarienberges" entnommen. In der Gruppe rechts zeigt sich Geiler etwas unabhängiger von Dürer, wenn auch einzelne Figuren wie der dem Beschauer den Rücken kehrende Soldat und die bärtige Gestalt in der Ecke auf dem „Kalvarienberg" in ähnlicher Auffassung sich finden und der wallende Federbusch des Hauptmanns in Dürers Kreuzigungsholzschnitt der „Großen Passion" (B. 11) sein Vorbild hat. Der Soldatengruppe, die auf Dürers Holzschnitt im Vordergrund rechts der Verlosung der Kleider Jesu obliegt, hat Geiler aus technischen Gründen in etwas veränderter Auffassung im Hintergrunde ihren Platz angewiesen. Gemeinsames weist in beiden Darstellungen die Linienführung der die Szene abschließenden Landschaft auf. Auch die Burg, die Geiler hier wie im linken Flügelrelief auf der Hügelkuppe aufbaut, findet sich in dem Dürerschen Holzschnitte.

Die Komposition der Flügelreliefs steht in engsten Beziehungen zu schwäbischen Werken aus der Ulmer Schule. Aehnlichen Ruinenanlagen, wenn auch weit malerischer behandelt, begegnen wir auf den Flügeln des Hochaltars der Klosterkirche in Blaubeuren [2]. Eine Belebung des Architektonischen durch hereinblickende Zuschauer, wie die Freiburger Flügelreliefs sie aufweisen, findet in ähnlicher Art auf den Altären

[1]) Abb. Münzenberger I. Taf. 64, Streit, Till Riemenschneider, Berlin. Taf. 21, Tönnies, Leben u. Werke Till Riemenschneiders, Straßb., 1900, S. 163 und 164.

[2]) Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik, Taf. 41, 42.

aus Attenhofen [1] und Reutti [2] statt. Auf den gleichen Werken zeigt sich die in den Flügeln des Freiburger Altars wiederkehrende Bergwiese des Hintergrundes mit ihren Schafen und Hirten. Noch mehr: die Gruppe des Jesuskindes und der es umgebenden Engel auf dem Altar in Freiburg stimmt in der ganzen Anordnung mit jener des Hochaltars zu Blaubeuren überein; auch die Beinstellung des Jesuskindes ist auf beiden Werken die nämliche. Ebenso findet sich die Gruppe der singenden Engel in Freiburg und Blaubeuren übereinstimmend komponiert

Auch die rechte Flügelgruppe des Freiburger Altars, die Anbetung der Könige, schließt sich enge an jene des Blaubeurer Werkes an. Die Gruppierung der Szene wie die Auffassung der Madonna und des vor ihr knieenden Königs ist fast analog. Nur ist dieser, in Blaubeuren zur Rechten der Mutter Jesu kniend, in dem Freiburger Flügel auf die linke Seite gerückt. Die Bildung des Kopfes und die Gewandbehandlung erscheinen bei beiden Figuren fast völlig gleich. Die Ruinen des Hintergrundes entbehren hier allerdings der hohen malerischen Reize, mit denen sie auf dem Blaubeurer Werke ausgestattet sind. —

Vergleicht man die einzelnen Reliefs des Freiburger Altars untereinander, so lassen sich gewisse Unterschiede zwischen demjenigen des Schreins und denen der Flügel nicht verkennen. Besonders auf dem linken Flügel ist die Gewandbehandlung, im Gegensatz zum Schrein, unklar und unruhig. Auch der Kopf der Madonna, im Schrein edel und vergeistigt, hat hier einen recht wenigsagenden Ausdruck. Uebereinstimmend ist in Schrein und Flügeln die Bildung der Haare. Aus diesem Charakter der Flügelskulpturen muß auf die weitgehende Mitwirkung eines Schnitzers geschlossen werden, der mit dem Meister des Schreinreliefs nicht identisch ist.

Während also in den Reliefkompositionen Elemente

[1]) Abb. Baum, Ulmer Plastik, Taf. 50.
[2]) Abb. Baum, a. a. O. Taf. 52. Der Altar ist 1519 entstanden.

verschiedener Vorlagen ineinander fließen, stellt das Ornament eine mehr persönliche Leistung dar von einer Leichtigkeit und Eleganz, der in der schwäbischen Altarornamentik nichts an die Seite gestellt werden kann. Diese Feinheit, das Betonen der schönen Linie im Ornamentgerippe, der Detailrealismus in der Behandlung des Blattwerkes sind Züge, die der fränkischen Ornamentik eignen. Auch die Motive des Weinlaubes und der im Gezweig sich tummelnden Vögel sind in der schwäbischen Altarornamentik nur ganz vereinzelt zu treffen [1]. Weinlaub mit Trauben kommt in Schwaben nur an dem Altar der Unterstadtkapelle zu Meersburg am Bodensee vor [2], und ich halte es für wahrscheinlich, daß Geiler jenes Ornament gekannt hat. Die zwei aus Vasen herauswachsenden und sich umrankenden Stengel, finden sich in gleicher Behandlung an dem Meersburger und dem Freiburger Werke. Während aber dort beiden Weinlaub entwächst, hat Geiler einen Wechsel zwischen Weinlaub und Distelblättern eintreten lassen. Und während dort das Laubwerk schwer und massig erscheint, in einem augenfälligen Mißverhältnis zu den schwachen Stengeln, hat Geiler mit virtuoser Leichtigkeit einen völlig befriedigenden Ausgleich zwischen Kraft und Last gefunden.

* * *

Von den Gemälden auf den Außenseiten der Flügel (Taf. V) zeigt dasjenige des linken Flügels Mariä Verkündigung. Rechts Maria vor ihrem Betstuhl, dem Engel zugewendet, der von links zu ihr hereintritt. Sie hat sich erhoben und vernimmt mit demütig gesenktem Haupt und gefalteten Händen den Gruss des Himmelsboten. Gleichzeitig schwebt der hl. Geist über sie herab. Vorhänge teilen das Gemach; sie sind zurückgeschlagen, und es zeigt sich die mit Ornamenten gemusterte Wand. Einen leisen anmutigen Zug ins Genrehafte erhält

[1]) Vgl. Schuette, a. a. O. S. 57, 58.
[2]) A. a. O. S. 57, Tafel 43.

das Bild durch die beiden Häslein, die ganz im Vordergrunde neben ihrem niedrigen Verließe sitzen. In der Ferne gewahrt man durch den offenen Raum eine bewaldete Flußlandschaft, von einer stolzen Burg und einem ragenden blauen Berggipfel beherrscht. Ueber dieser Szenerie schwebt in lichter Wolke Gott Vater. Kräftige Renaissance-Ornamentik zieht sich am obern Rand des Bildes hin.

Das rechte Flügelbild ist der Himmelfahrt Mariä gewidmet. Auf dem untern Teile stehen und knieen um den in Vorderansicht dargestellten Sarg die Apostel. Einige blicken voll Verwunderung in das leere Grab, andere schauen verzückt empor. Die ganz sichtbaren Gestalten des Vordergrundes sind statuarische Erscheinungen, zum Teil individuelle Charakterköpfe; ihre Gewänder fallen in schweren, gebrochenen Falten herab. Dahinter baut sich eine mit peinlicher Sorgfalt durchgearbeitete Landschaft auf. Jeder Baum und Grasbusch ist mit gleicher Liebe bis in seine Einzelheiten geschildert. Eine lichte Wolke trennt diese Partie des Bildes von der obern. Auf ihr fährt Maria, von Engeln umschwebt, gen Himmel, indes Gott Vater und Sohn ihr die Krone aufsetzen, auf die der hl. Geist sich niederläßt. Wiederum schließt kräftiges Rollwerkornament die Szene ab.

Die Farbenskala zeigt ein reich nuanciertes Blau, Weiß, das in den Schatten bläulich schimmert, kräftiges Grün, warmes Gelb und Rot. Die Schatten sind intensiv aufgetragen. Eine festlich-heitere, sonnige Stimmung liegt über den beiden Bildern ausgebreitet, namentlich über der Himmelfahrt.

Die Predella gibt eine Darstellung des Todes Mariä. Auf dem breiten, in Seitenansicht dargestellten Bette ruht der Leichnam. Ihm zu Häupten Christus mit der Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes. Um das Bett sind die Apostel versammelt, die teils stehend, teils knieend, teils sitzend, dem Gebete für die Verstorbene sich hingeben. Einer hält auf dem Bettrande das Weihwassergefäß, während Petrus die Leiche mit dem Wedel besprengt. Alle Figuren tragen hier den Nimbus, der auf den Flügelbildern fehlt.

In die vom Bilde freigelassenen Zwickel sind, von Roll-

werk umrankt, die beiden Stifterwappen auf Renaissanceschilde gemalt[1]. —

Für die Komposition des Verkündigungsbildes ist das Blatt aus Dürers Marienleben (B 83) als Vorlage benützt worden. Das Gemälde stellt einen Ausschnitt aus dem Werke des Nürnberger Meisters dar. Uebernommen ist die Szene als solche mit Weglassung der gesamten architektonischen Umrahmung: Maria stehend, das Haupt in gleicher Weise geneigt und in Dreiviertelsprofil dem Beschauer zugewendet, das Obergewand auf die nämliche Art geschürzt; links der Engel mit seinen gewaltigen Flügeln, mit übereinstimmendem Gestus der rechten Hand. Der Ausdruck der schreitenden Bewegung, die Dürer mit so großzügiger Sicherheit festgehalten hat, gelingt dem Maler nicht recht. Vielleicht trägt die Enge des Raumes mit Schuld daran. Zwischen dem Engel und der Jungfrau zeigt das Bild auf einem Renaissance-Kandelaber ein Betpult. Der Platz, den dieses bei Dürer einnimmt, ist hier einem Wäscheständer zugewiesen. Uebereinstimmend sind in beiden Werken der durch einen Baldachin gehaltene, zurückgeschlagene Vorhang, der durch den links offenen Raum sich bietende Ausblick auf die bewaldete Berglandschaft mit der krönenden Burg, die über diesem landschaftlichen Hintergrunde in Wolken schwebende Gestalt Gottvaters, die von ihr ausgehende Taube des heiligen Geistes, die über dem Haupte der Mutter Gottes schwebt. Um die Illusion der Raumvertiefung hervorzurufen, die Dürer durch sein architektonisches Beiwerk erreicht, legt der Maler einen Fliesenboden an und setzt die Hasenkiste in den Vordergrund und ihre beiden Bewohner daneben.

Das Krönungsgemälde des rechten Flügels wäre nach Händke[2] eine ziemlich genaue Kopie des Dürerschen Holzschnittes von 1510 (B 94). Mir steht es jedoch außer

---

[1]) Wappen de Furno: Blau mit silbernem Kreuz, das Kreuz bedeckt mit fünf schwarzen Muscheln. — Wappen de Comiers: In Gold ein schwarzes Kreuz, bekleidet von roten Rosen.

[2]) Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., S. 129.

Zweifel, dass hier das Vorbild des Hellerschen Altars von Dürer (Taf. VI) zu Grunde liegt. In dem untern Teil des Bildes gestattet sich zwar der Maler in der Gruppierung der Apostel Abweichungen von Dürer. Paulus sitzt in störender Weise abseits und verliert dadurch den Zusammenhang mit dem Ganzen. Immerhin stimmt ihre Verteilung auf die beiden Seiten des Sarges mit Dürers Werk überein. Und die beherrschenden Figuren des Vordergrundes, Petrus und Paulus, sind hier in ähnlicher monumentaler Auffassung festgehalten, mit den schweren, leuchtenden, in wuchtigen Falten sich brechenden Gewändern wie bei Dürer. Der aufwärts schauende Pauluskopf ist in ganz übereinstimmender Haltung einem mehr im Hintergrunde stehenden Apostel aufgesetzt.

Die Abhängigkeit des Bildes vom Hellerschen Altar und nicht vom Holzschnitt des Marienlebens tritt aber noch viel deutlicher in seiner obern Hälfte zu Tage. Dieser Teil ist eine nur ganz wenig veränderte Kopie des Dürerschen Altarwerkes. Die Auffassung Christi, der Madonna, Gott Vaters ist hier wie dort dieselbe, während sie in Dürers Holzschnitt von seinem Altarbilde abweicht. Nur darin verläßt das Bild seine Vorlage, daß hier auf der Rechten Christi die Weltkugel ruht, während der Christus Dürers mit beiden Händen die seiner Mutter zugedachte Krone hält. Auch die flatternde Engelschar wurde vom Hellerschen Altar übernommen. Beim Holzschnitte Dürers fehlt dieselbe. In dem Engel, den Christus zum Schemel seines Fußes macht, erkennt man das Pendant des Engels, dem Dürer auf seinem Krönungsbilde die nämliche Rolle zugewiesen hat. —

Urkundliche Belege über den Autor der Gemälde fehlen. Raedle war geneigt, sie Fries zuzuschreiben [1]; in neuerer Zeit wurde Boden in Vorschlag gebracht [2]. Ich kann mich weder der einen noch der andern Meinung anschließen. Die Gemälde sind weder so tief und herb in der Auffassung, noch so bewegt in der Formengebung, noch so leuchtend im

[1]) Revue de la Suisse cath. V.

[2]) Schweiz. Künstlerlexikon I, S. 156.

Kolorit als die des Hans Fries. Im Vergleich zu Bodens Werken dagegen erscheinen sie freier und viel stimmungsvoller. Die Durchbildung ist schärfer, die Farbenstimmung frischer, der Schattenauftrag intensiver, die Auffassung der menschlichen Figuren beseelter, individueller, großzügiger. Die Gesichtstypen, namentlich die weiblichen, weichen von Bodens Art stark ab, ebenso die Haarbehandlung. Umsonst sucht man hier auch die in der Werkstatt Bodens so häufigen schweren Verstöße in der Anatomie des menschlichen Körpers. — Ueberdies erstehen einer Zuweisung der Gemälde an Boden gewisse Schwierigkeiten in der Chronologie. Als Entstehungsdatum kommen die Jahre 1517—1520 inbetracht, eine Zeit also, in der für Freiburg ein eigener Stadtmaler nicht nachweisbar ist. Boden tritt erst 1520 urkundlich auf, mit unbedeutenden Aufträgen.

Es muß also angenommen werden, daß die Bilder nicht in Freiburg selber entstanden sind. Weiter ergibt sich aus ihren ikonographischen Quellen, daß ihr Schöpfer in engstem Abhängigkeitsverhältnis zu Dürer steht.

Manche Einzelheiten weisen denn auch auf Hans Leonhard Schäufelein hin, den Nördlinger Meister, der (geb. um 1480 in Nürnberg), wahrscheinlich neben dem älteren und vorgeschritteneren Dürer bei Wohlgemut seine Lehrzeit gemacht hat und möglicherweise in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Dürers Werkstätte selber tätig war[1].

Zunächst die liebevolle und anmutige Behandlung der landschaftlichen Hintergründe mit Wasserspiegeln, die aus sattgrünen, von dichten Baumgruppen besetzten Wiesen schimmern, mit den malerischen Burgen und den blauen Berggipfeln, die in duftiger Ferne sich verlieren. Allerdings sind auf den Freiburger Gemälden die Baumkronen, die Schäufelein in wolkigen Umrissen zu geben pflegt, detaillierter behandelt.

Gemeinsam mit den Werken Schäufeleins aus dieser

[1]) Vgl. Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit, Leipzig, 1892.

Zeit haben unsere Altartafeln die Art der Gewandbehandlung, mit den knitterigen, oft unruhigen und eigenwilligen Falten, weiter die Unsicherheit in der Darstellung schreitender und knieender Figuren. Ein charakteristisches Merkmal Schäufelein'scher Werke, die in den Schatten bläuliche Färbung der weißen Gewänder, kehrt auf den Freiburgern Bildern wieder.

Neben diesen Aehnlichkeiten lassen sich aber auch Unterschiede nicht verkennen, vor allem in der Behandlung der Köpfe. Schäufeleins Frauenköpfe zeigen meist runde Gesichter mit gerader, nur selten leicht gebogener Nase, kräftig entwickeltem Kinn und kleinem, vollem Mund. Dagegen ist der Kopf der Mutter Gottes auf den Freiburger Bildern oval, mit sehr hoher gewölbter Stirn, langer, schmaler, leicht einwärts gebogener Nase, etwas zurücktretendem Kinn und einem ziemlich süßlichen Zug um den Mund. Die Männerköpfe zeigen nicht die Schärfe der Modellierung Schäufeleins, ebenso wenig die für Schäufelein charakteristischen struppigen, flachsartigen Haare und Bärte und die langen straffen Schnurrbärte. Auf den Freiburgern Werken ist das Haar in leichten, weichen Wellen, zuweilen in krausen Locken angeordnet.

Die Farbengebung ist eine frischere und wärmere, als sie Schäufelein um diese Zeit eigen war.

Ich möchte die Freiburger Tafeln unter die zahlreichen Schulwerke Schäufeleins einreihen und dabei für die beiden Flügelgemälde eine andere Hand annehmen als für die Predella, die gegen jene abfällt.

Die Vorlage des einen Bildes, Dürers Hellerscher Altar, ist übrigens von Schäufelein selber um diese Zeit ausgiebig verwertet worden. Ein eigenhändiges Werk von ihm, das Epitaph der Anna Brigel vom Jahre 1517[1], kopiert ihn ebenfalls, mit der auch auf dem Freiburger Gemälde wiederkehrenden Variation, daß Christus nicht wie bei Dürer mit beiden Händen seiner Mutter die Krone aufsetzt, sondern in

[1]) Früher in der Georgskirche, jetzt in der Rathaussammlung zu Nördlingen, vgl. Thieme, a. a. O., S. 64 ff.

der Linken die Weltkugel hält. Der obere Teil dieses Bildes wiederholt sich dann genau in einer der Tafeln des Christgartner Altars, ebenfalls einem eigenhändigen Werke Schäufeleins, zwischen 1517 und 1520 entstanden [1].

Daß Schäufelein Beziehungen zu Freiburg hatte, wird auch durch den Umstand wahrscheinlich, daß kurz nach seinem Tode — er starb 1539 oder 1540 — sein Sohn sich dort als Stadtmaler niederließ.

3. Der Schnitzaltar aus der Dominikanerinnenkirche in Estavayer.

Bis in die neueste Zeit befand sich ein gotischer Flügelaltar im westlichen Seitenschiff der Dominikanerinnenkirche in Estavayer [2]. Er wurde in verständnisloser Weise an einen Antiquitätenhändler in Lausanne veräußert. Von diesem erwarb ihn Herr de Blonay auf Schloß Grandson, der Vater des gegenwärtigen Schloßherrn [3]. Seither ist er im genannten Schloße aufgestellt.

Auf Grund der Wappen, die auf den Flügelgemälden den beiden knieenden Stifterfiguren beigegeben sind, ist es Fréd. Th. Dubois gelungen, die Persönlichkeiten der Stifter festzustellen [4]. Die eine derselben ist Claudius von Estavayer, Sohn des Anton, Herrn von Estavayer und Mollondins, und der Johanna von Colombier. Er war Kanonikus der Kathedrale in Lausanne, Abt von Hautecombe seit 1504, Bischof von Belley seit 1507, Abt von Lac de Joux 1519,

---

[1]) Jetzt in der alten Pinakothek zu München, vgl. Thieme a. a. O., S. 73, 88.

[2]) Lit.: Rahn, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz, S. 748. — Derselbe, Statistik, im Anz. für schweiz. Altertumskunde IV, S. 386 — Münzenberger, a. a. O. II., S. 104. — Fribourg artistique XXII, 1911, pl. 8, 9. — v. Diesbach, im Schweiz. Künstlerlexikon I, 556 (Art. „Geiler") — Dubois, in Arch. héraldiques suisses XXV, 1911, S. 132, dazu Taf. XV.

[3]) Frib. art. XXII., a. a. O. Mündliche Mitteilungen des Herrn Godefroy de Blonay.

[4]) Fribourg artistique, a. a. O.

Probst der Kathedrale in Lausanne 1520 und Prior von Romainmotier 1521 (zur Zeit der Entstehung des Altars). Sein Wappen ist mit Mitra und Bischofsstab bekrönt und umgeben von der Kette des savoyischen Annunziatenordens, dessen Kanzler er 1518 wurde. — Das Kloster in Estavayer vergaß er umso weniger, als eine seiner Verwandten, Katharina von Estavayer, seit vielen Jahren (1502—1527) Priorin desselben war. Auch sonst erwies sich Claudius als Wohltäter seiner Vaterstadt. An das Chorgestühl in der Laurentiuskirche (1523—1525 erstellt), machte er zweimal bedeutende Vergabungen [1]. Er starb 1534.

Auf dem linken Flügelbilde kniet eine Dominikanerin mit dem Wappen der de Blonay vor sich. Daß in ihr die Person verewigt ist, die gemeinsam mit Claude d'Estavayer den Altar stiftete, kann nicht bezweifelt werden.

Eine Angehörige der Familie de Blonay war zu jener Zeit Mitglied des Dominikanerinnenklosters. Es ist dies Maurice de Blonay, Tochter des François de Blonay, Herrn von St. Paul im Chablais und der Margarethe de Colombier [2]. Als sie ins Kloster eintrat, muß sie bereits Witwe gewesen sein; denn Pierre de Baulmes, Herr von Essert, erwähnt in seinem Testament, aufgesetzt zu Yverdon 1475, Maurice, seine Frau, Tochter des François de Blonay, Herrn von St. Paul. Sie legte nach 1501 Profeß ab. Noch 1526 wird sie erwähnt.

Bande der Verwandschaft bestanden zwischen ihr und Claude d'Estavayer. Sie war eine Enkelin, Claude des Sohn einer Urenkelin des Henry de Colombier, Herrn von Vufflens und Vuillerens [3].

Das Altarwerk war offenbar von seinen Stiftern dazu bestimmt, die umfassenden, 1521 vollendeten Restaurationsarbeiten zu krönen, denen das Kloster seit Ende des 15.

[1]) Scheuber, Die mittelalt. Chorstühle in der Schweiz, S. 66, 69; vgl. auch Stammler, Der Domschatz von Lausanne, Bern 1894, S. 144 ff.

[2]) Vgl. Foras, Les barons de Blonay (Extr. de l'armorial et nobiliaire de l'ancien duché de Savoye) Grenoble, 1872. S. 12.

[3]) Vgl. die genealogische Tafel bei Dubois, Fribourg art., a. a. O.

Jahrhunderts unter Inanspruchnahme der öffentlichen Wohltätigkeit unterzogen worden war[1].

* * *

Der Altar ist ein Triptychon[2]. Der Schrein ist in der Mitte rechteckförmig überhöht, und dieser Ueberhöhung entsprechen zwei über den Flügelkanten aufgesetzte Quadrate, die sich bei geschlossenen Flügeln mit ihr decken. Den Schrein füllen drei Einzelstatuen; die Innenseiten der Flügel sind mit Reliefs, deren Außenseiten mit Malereien geschmückt. Die Predella ist nicht mehr vorhanden.

In der Mitte des Schreines steht auf einer kleinen Erhöhung, in deren beiden Ecken das Wappen der d'Estavayer gemalt ist, Maria auf der apokalyptischen Mondsichel, von einem Kranze abwechselnd geflammter und lanzenförmiger Strahlen umgeben, das Haupt umwogt von einer überreichen Lockenfülle. Auf den Armen hält sie das nackte Kind, das, halb sitzend, halb liegend, seine Rechte zum Segensgestus erhebt, während auf seiner Linken die Weltkugel ruht. Rechts über der Madonna ein Engel, dem ursprünglich ein solcher links entsprochen haben muß. Dieser letztere ist von dem Werke verschwunden. Aus der Haltung der beiden Hände des noch vorhandenen Engels ist anzunehmen, daß er einst mit seinem abhanden gekommenen Genossen eine Krone über dem Haupte der Madonna gehalten habe. Unmittelbar zur Linken der Madonna ein etwas größerer, knieender Engel, mit der Rechten eine Orgel spielend, die er mit der Linken an seiner Seite festhält. Sein Pendant rechts von der Madonna fehlt. Man erkennt in der Musterung der Schreinwand noch dessen Umrisse. Er muß in der erhobenen Linken ebenfalls ein Musikinstrument gehalten haben. Rechts bemerkt man an der Spitze eines der geflammten Strahlen noch eine Rose. Ehemals waren wohl auch die übrigen Strahlen dieser Art mit Rosen geschmückt.

[1]) Vgl. auch Dellion, Dictionnaire des paroisses cath. de Fribourg, Bd. V/VI, S. 167; Mémorial de Fribourg II, S. 189.

[2]) Maße: Höhe in der Mitte 1.90 m, Breite des Schreins 2 m, der Flügel je 1 m.

Zu jeder Seite der Madonna die Standfigur eines tonsurierten Mönchs im Dominikanerhabit. Die Statue links, den hl. Dominikus darstellend[1], hält ein geschlossenes Buch in der Linken. Die vorgestreckte geschlossene Rechte hat jedenfalls ursprünglich einen Stab umfaßt. Heute ist derselbe nicht mehr vorhanden. Der vorgestellte rechte Fuß wie der Verlauf der Gewandfalten deuten leise die Bewegung des Gehens an.

In dem Mönche zur Rechten muß man wohl den hl. Thomas von Aquin erkennen[2]. Er hält in der Linken den Fuß eines Kelches, dessen oberer Teil verschwunden ist. Die auf einen Gegenstand hinweisende Bewegung der Rechten galt der über dem Kelche sichtbaren Eucharistie.

Die drei stehenden Schreinstatuen wie auch der dralle Jesusknabe sind kräftig modelliert, die elfenbeinfarbigen Köpfe ohne stark ausgeprägte Charakteristik, etwas phlegmatisch; am meisten individuell ist noch der Kopf des hl. Dominikus gehalten. Gut durchgearbeitet ist der etwas spröde Faltenwurf der schweren Oberkleider. Der Grund des Schreines ist in Gold gehalten und mit damaszierten Mustern versehen. In scharfem Kontraste hebt sich das weiße Gewand und der schwarze Mantel der Mönche davon ab. Ohne Zweifel war der Schrein, entsprechend den Flügeln, oben durch Blattwerkornamentik abgeschlossen. Der Altar in seinem jetzigen Zustande zeigt dieselbe nicht mehr.

Das Relief des linken Flügels schildert die Anbetung des Jesuskindes durch Maria und die Hirten. Ein in Mauerwerk aufgeführtes Gemach ist der Schauplatz. Zwei knieende Engel halten das Tuch, auf dem das Christkind liegt, während, mehr nach hinten gerückt, ein dritter Engel in anbetender Haltung neben dem Kinde kniet. Nach links in Profilstellung Maria, hinter ihr ein Hirt, beide knieend, mit gefalteten Händen, in Anbetung des Kindes versunken, während ein zweiter Hirt, das Haupt entblößend, durch die links sich öffnende Türe

[1]) Vgl. Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen, Ulm, 1898, S. 32.
[2]) Vgl. Pfleiderer, a. a. O., S. 83.

tritt. Im Hintergrunde die beiden Haustiere im Profil. Durch eine Oeffnung der das Gemach nach hinten abschließenden Mauer schaut Josef auf die Szene herab, die Hände gleichfalls gefaltet und erhoben. Ueber dem Gemache, dem eine Bedachung fehlt, sind auf die Flügelwand drei Engel in eine Kreisumrahmung hineingemalt, die aus einem Buche ihr Gloria singen.

Die Anbetung der Weisen, die auf dem rechten Flügel dargestellt wird, ist wieder in einen mit dem Gemache des linken Reliefs fast übereinstimmenden Raum verlegt. Ein durchbrochener Bogen, von zwei die Szene flankierenden Säulen getragen, bildet den oberen Abschluß. Links sitzt auf einer Steinbank Maria in Halbprofilstellung, mit dem Kind auf dem Schoße. Ihre Linke nimmt das kostbare Gefäß entgegen, in welchem der rechts neben dem Kinde knieende König seine Gabe überreicht. Von rechts schreitet Kaspar der Mohr heran, und nach dem Hintergrund gerückt steht en face der dritte König, gleich den beiden andern in reicher Schale sein Geschenk tragend. Mit der erhobenen Rechten weist er nach dem Stern und den Engeln, die ohne Zweifel ursprünglich über der Hütte schwebten. Zurzeit ist noch ein von links hereinfliegender Engel sichtbar.

Bemerkenswert ist die flimmernd farbige Behandlung der beiden Reliefs. Es ist reichlich Gold verwendet, daneben ein dunkles Blau, ein elfenbeinernes Weiß und ein leuchtendes Rot. In der Bekleidung des Mohrenkönigs auf dem rechten Relief erstrahlt das Rot in eigenartigen metallischen Auflagen. Eine hervorragende Leistung ist das mit dem Granatapfelmuster versehene schwere Brokatgewand des knieenden Königs. Auch die Imitation des Mauergesteins ist mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt. Keiner der freiburgischen Schnitzaltäre weist in der malerischen Behandlung der Reliefs so hervorragende Qualitäten auf.

* * *

Das Relief des linken Flügels ist eine Kombination der nämlichen Darstellung auf dem Hochaltar in Blaubeuren

(1493—1494)[1] und des Holzschnittes der „Geburt Christi“ (B. 85) in Dürers Marienleben. Die von letzterm Werke geborgten Partieen sind im Sinne des Spiegelbildes auf das Relief gebracht (Taf. VII).

Vom linken Flügel des Blaubeurer Altars übernommen wurde die Gruppe des Jesuskindes und der es umgebenden Engel, die auch auf dem Altar der Franziskanerkirche in Freiburg kopiert ist, sodann die in fast übereinstimmender Haltung vor dem Kinde knieende hl. Jungfrau. In Grandson nähert sie sich etwas mehr der Profilstellung. Die Hände, die sich auf dem Blaubeurer Relief leicht berühren, sind auf dem Grandsoner Werke fest zusammengepreßt. Uebereinstimmend ist auf beiden Darstellungen der Schleier behandelt. Die beschauliche Andachtsstimmung auf dem Gesichte der Blaubeurer Madonna ist in Grandson einem herben, verdrießlichen Zuge gewichen. Das weite Gewand, das auf dem Blaubeurer Relief in reichen, rauschenden Falten herabfällt, wird hier enger, steifer, spröder.

Die beiden Hirten zur Linken gibt der Freiburger Schnitzer nach dem schon genannten Holzschnitte Dürers, den knieenden in etwas freierer Behandlung, den schreitenden dagegen mit dem eigenartig verkniffenen Munde und dem Dudelsack unter dem Arm genau der Vorlage entsprechend. Nur darin besteht ein kleiner Unterschied, daß er auf dem Holzschnitte bedeckten Hauptes außerhalb der Pforte steht, während er auf dem Relief, seine Mütze lüftend, gerade die Schwelle überschreitet. Der durch die Maueröffnung sich hineinlehnende hl. Josef ist dem rechten Flügel des Franziskaner-Altars in Freiburg entnommen. Dem Blaubeurer Werke folgt der Schnitzer wiederum in der Darstellung von Ochs und Esel, ebenso in der Anlage des Raumes mit der Türe zur Linken. Während aber in Blaubeuren Strohdach und Eckturm die Ruine malerisch abschließen, ist sie in Freiburg oben flach abgeschnitten, und während dort zur Schaffung eines stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrundes die Malerei ihre Dienste leihen

[1]) Abb. Baum, Ulmer Plastik, Taf. 41.

mußte, hat man hier auf die Anlage eines solchen verzichtet. Diesen malerischen Werten des Blaubeurer Werkes gegenüber würde die Grandsoner Darstellung den Eindruck prosaischer Nüchternheit machen, wenn nicht der Glanz der polychromen Behandlung die Dürftigkeit der szenischen Ausstattung vergessen ließe.

Ebenso wenig geht der Schnitzer bei dem Relief des rechten Flügels, der Anbetung der Könige, auf malerische Wirkung aus. Dürers groß angelegte Komposition mit dem Zauber ihrer Ruinenphantasien vermochte ihn nicht zu fesseln. In Schongauers Kupferstich fand er eine Vorlage, die seiner bescheideneren Art näher stand. Die Anordnung der einzelnen Figuren ist durchaus diesem Werke entnommen. Die Mutter Gottes, das Kind, der knieende König mit der neben sich auf den Boden gelegten Kopfbedeckung, die zwei stehenden Könige, die in die Szene hineinragenden Köpfe der beiden Haustiere: alles das ist die getreue Abschrift des Schongauerschen Originals. Immerhin eine Schrift, die ihre individuellen Züge aufweist: Züge, die den Schulformen das Gepräge einer Charakterschrift aufzudrücken beginnen. Die fast überschlanken Gestalten Schongauers mit den ausgesogenen, regenwurmartigen Fingergebilden sind in dem Relief kräftiger, gedrungener, die Köpfe selbständig durchgebildet; das Unsichere, zum Teil Unnatürliche in der Haltung der einzelnen Figuren des Kupferstiches erscheint hier überwunden. Bezeichnend für das Können des Schnitzers und die Grenzen dieses Könnens ist es auch, daß er von dem schlanken, fast mädchenhaft zierlichen Mohrenkönig Schongauers die Anordnung des über den rechten Arm herabfallenden Kleidungsstückes aufs genaueste übernimmt, daß er dagegen das Wams, das bei Schongauer den Oberkörper bedeckt, wegläßt, um den Mohren, wie er ihn auffaßt, besser zur Geltung kommen zu lassen: eine robuste, gedrungene Gestalt mit kräftigem Körper, muskulösen Gliedern, martialischem Nacken und einem stolz zurückgeworfenen echten wollhaarigen Mohrenkopf mit dem schiefen Gesichtsschnitt. Sein Mohrenkopf-Ideal hat sich der Schnitzer wohl bei dem Dürerschen Mohren gebildet. Die

ganze Reihe der Nebenfiguren Schongauers läßt er weg, auch das architektonische Beiwerk. Desgleichen hat er die Aufgabe, einen Hintergrund zu schaffen, hier wie auf dem anderen Relief dadurch umgangen, daß er die Gemächer über die ganze Breite des Raumes ausdehnte und sie nach hinten zumauerte. Als charakteristische Figur für diese freiburgischen Schnitzaltäre erscheint wiederum der durch eine Maueröffnung die Szene sich ansehende hl. Josef.

* * *

Bereits sind Zusammenhänge festgestellt worden, die zwischen dem Grandsoner Altar und demjenigen der Franziskanerkirche in Freiburg bestehen. Die Gruppe Mariä, des Jesuskindes und der es umgebenden Engel, der beiden Haustiere auf dem linken Flügelrelief in Grandson wiederholt in der Auffassung wie der stilistischen Durchbildung diejenige des Freiburger Altars. Die beiden Gruppen sind einander gleichwertig; sie erweisen sich als getreue Nachbildungen der in Ulm entstandenen Reliefgruppe des Hochaltars zu Blaubeuren. Ebenso zeigt der Kopf des Musikengels auf dem Grandsoner Werk die größte Uebereinstimmung mit den Engelsköpfen auf dem Freiburger Flügelrelief wie mit dem Kopfe des hl. Johannes auf der dortigen Schreindarstellung. Auch die Gestalt des hl. Joseph ist auf den beiden Werken kaum merklich verschieden.

Schon erwähnt worden sind auch die stilistischen Unterschiede zwischen Schrein- und Flügelreliefs auf dem Freiburger Altar: Unterschiede, die zur Annahme berechtigen, daß bei der Ausführung der Flügelskulpturen neben der Meisterhand Geilers auch Gehilfenhände tätig gewesen seien.

Daß nach dem Gesagten auch die Grandsoner Reliefs aus Geilers Werkstatt stammen, ist nicht zu bezweifeln. Aber ebenso sicher kann nur wenig daran als eigenhändige Arbeit Geilers gelten. Von ihm rühren vielleicht die Entwürfe her, während er die Ausführung andern Händen überließ.

Eine weitere Uebereinstimmung zwischen den beiden Altären besteht im Ornament. Die Flügelornamentik des

Grandsoner Werkes erweist sich in Motiven und Ausführung ohne weiteres als eine Wiederholung des Freiburger Ornaments. Vermutlich war in dem nicht mehr vorhandenen Schreinornament Distelblatt und Weinlaub zur Verwendung gekommen wie in Freiburg.

* * *

Vergleicht man nun die drei Schreinstatuen mit den Reliefs wie mit den Schnitzereien des Franziskaner-Altars in Freiburg, so fällt sofort der Unterschied auf, der sich im Charakter dieser Statuen einerseits, der genannten Reliefskulpturen andererseits kundgibt. Die Gesichtsbildung ist eine ganz verschiedene; auf den Reliefs ziemlich breite, derbe Plebejergesichter. Bei den Statuen ein ovaler Gesichtstypus mit ein wenig lang gezogener, edel geformter Nase, hochgeschwungenen Augenbrauen, gewölbter Stirn und einem etwas süßlichen Zug um den Mund. Charakteristisch ist auch der Unterschied in der Art, wie die Haare der Madonna behandelt sind. Auf den Reliefs geht das Haar von dem über die Mitte des Hauptes verlaufenden Scheitel aus allmählich in leichte Wellen über, die sich von den Schultern an in einzelne klar auseinander gehaltene Strähne auflösen. Bei der Madonna des Schreines hingegen häuft es sich gleich über der Stirn zu einer wirren, krausen Masse an, die in überreicher Fülle ohne klar verfolgbare Einzellinien zu beiden Seiten des Gesichtes herabfällt.

Hinwiederum stimmt das in klaren Lockenwellen durchgearbeitete Haar des Musikengels zur Linken der Schreinmadonna überein mit der Haarbehandlung, wie sie die um das Christkind knieenden Engel auf dem Grandsoner und Freiburger Flügelrelief wie auch die Freiburger Schreinfigur des Johannes aufweisen.

Auch in der Gewandbehandlung sind gewisse Unterschiede nicht zu verkennen. Die Schreinstatuen haben röhrigen, vorwiegend horizontal gerichteten Faltenwurf. Immerhin ist derselbe nicht so fließend, in den Uebergängen weniger weich als bei den Schreinfiguren des Franziskaner-Altars, dagegen großzügiger als in den Reliefs sowohl des Grandsoner

als des Freiburger Werkes, die in dem wirr durcheinandergehenden, in scharfen Spitzen sich brechenden Gefältel eine gewisse Unsicherheit der bildenden Hand nicht verkennen lassen. Während die Figuren der Flügelreliefs durch die enge sich anschmiegenden Gewänder hindurch ihre Körperformen deutlich erkennen lassen, erfahren die Kleider der Schreinstatuen eine selbständige dekorative Behandlung.

Wiederum weisen die Schreinstatuen auf ein Werk hin, dessen Einflüsse auf die Flügelreliefs des Grandsoner und Freiburger Altars bereits festgestellt wurden: auf den Hochaltar der Klosterkirche in Blaubeuren. Seine Schreinfiguren [1] zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit denen des Grandsoner Werkes (Taf. VIII). Was soeben zur Charakteristik der letztern gesagt wurde, trifft auch auf jene zu. Es sind Statuen von wuchtiger monumentaler Wirkung, die wesentlich durch die Gewandbehandlung hervorgerufen wird. Das Gewand führt ein vom körperlichen Organismus unabhängiges, selbständiges dekoratives Dasein; es verleiht den Figuren ihre groß gedachten Umrißlinien. Die Madonna mit dem Jesuskinde und der hl. Thomas des Grandsoner Werkes zeigen in Ausdruck und Haltung unverkennbare Familienähnlichkeit mit der Muttergottes- und der Johannesstatue des Blaubeurer Altars. Eine gewisse Unsicherheit, die in der Stellung der letztern sich geltend macht, erscheint bei der Grandsoner Figur überwunden. Auch das Motiv des umgeschlagenen Saumes, wie es in Blaubeuren die Kleider einzelner Gestalten der Flügelreliefs und jene der hl. Scholastika im Schrein aufweisen, findet sich in Grandson, am Gewande der Schreinmadonna wie an jenem der knieenden hl. Jungfrau auf dem linken Flügel.

Daß die Grandsoner Statuen von anderer Hand gefertigt sind als die Reliefs und der stilistisch zu ihnen gehörige Musikengel im Schrein, ist kaum zu bezweifeln. Sie müssen

[1]) Abb. Baum, a. a. O., Taf. 37, 38, 39. Bach-Baur, der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren, Blaubeuren 1894.

als das Werk eines Schnitzers betrachtet werden, der mit dem Meister jener in Ulm entstandenen Blaubeurer Schreinfiguren[1] im Werkstattzusammenhange steht. Ja, es ist vielleicht der Meister jener Statuen selber, der die jetzt in Grandson befindlichen Figuren ausgeführt hat.

Auf den Innenseiten der Flügelrahmen hat der Bemaler der Schreinreliefs das Entstehungsdatum 1521 und seine Initialen A. W. beigegeben.

Die Außenseiten der Flügel weisen Malereien eines wohl heimischen, aber auch schwäbisch beeinflußten Meisters auf. Das Gemälde des linken Flügels zeigt den en face stehenden Christus in grauvioletter Tunika. Ein Nimbus, durch drei ornamentale Kreuze gebildet, umgibt sein Haupt. Während seine Linke das Kleid etwas hebt, führt er mit der Rechten den Segensgestus aus. Von einem Wolkensaume abstehend, reihen sich um ihn die Brustbilder der elf Apostel mit ihren Attributen. Vor ihm kniet in der Ecke rechts eine greise Dominikanerin, ihren Schild mit dem Wappen der de Blonay[2] zu Füßen. In der Ueberhöhung des Flügels das Brustbild Gott Vaters, das Haupt vom Nimbus umstrahlt, die Rechte segnend erhoben, auf der Linken die Weltkugel haltend.

Der rechte Flügel zeigt im Halbprofil einen Erzbischof, stehend, im vollen Ornate, mit dem Nimbus geschmückt. In der Rechten den Stab haltend, legt er seine Linke auf das Haupt eines Prälaten, der vor ihm kniet und sich anbetend gegen die Christusfigur des linken Flügels wendet. Vor ihm das Wappen der d'Estavayer[3], mit der bischöflichen Mitra gekrönt. In der Ueberhöhung sitzt die Madonna, ihr Kind auf dem Schoß. Ihr zu Füßen eine einfache Kapelle,

---

[1]) Die Meister des 1493—1494 entstandenen Hochaltars in Blaubeuren sind nicht bekannt. Baum scheint, wohl mit Recht, mehr der Annahme zuzuneigen, daß der Schnitzer der Schreinstatuen mit jenem der Flügelreliefs nicht identisch sei. Vgl. Ulmer Plastik, S. 84 f.

[2]) Schwarz, besät von silbernen Nagelspitzwiderkreuzen; über allem ein goldener Löwe mit roter Kralle und Zunge.

[3]) Dreimal Gold und Rot gespaltet, mit silbernen Querbalken von drei roten Rosen bedeckt.

darunter blauer Himmel und eine rote gezinnte Mauer. In der Kapelle ist wohl die Kirche des Dominikanerinnenklosters zu erblicken und in der Mauer die Stadtmauer von Estavayer, in deren Nähe jene lag. Der stehende hl. Erzbischof ist als der Namenspatron des vor ihm knieenden Prälaten Claude d'Estavayer aufzufassen: Claudius, Erzbischof von Besançon.

4. Der Schnitzaltar aus Hauterive.[1]

Im historischen Museum zu Freiburg befinden sich seit (Taf. IX und X) 1873 vier Reliefs, die ursprünglich die Innenseiten zweier Altarflügel gebildet haben[2], und vier zu diesen Reliefs gehörige Bilder (Taf. XI) von den Außenseiten der Flügel[3]. Zur Zeit ihrer Erwerbung durch das Museum waren sie an den Seitenwänden der Kapelle St. Wolfgang beim Kloster Hauterive befestigt. Ohne Zweifel hat das Werk ursprünglich der Klosterkirche selber angehört und ist wohl anläßlich einer Restauration derselben[4] in jene Kapelle verbracht worden.

Ein Tafelgemälde mit der Darstellung des Abendmahls[5], das auf dem Estrich des Klosters gefunden und 1873 ebenfalls für das historische Museum erworben wurde, ist mit einem der Flügelgemälde übereinstimmend datiert und monogrammiert und hat zweifellos die Predella zu diesem Altarwerk gebildet. Der Schrein wird Statuen enthalten haben, die nicht mehr zu ermitteln sind.

Das erste Relief, die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch die Hirten darstellend, zeigt uns eine Hütte mit

---

[1]) Lit.: Rahn, im Anz. für schweiz. Altertumskunde V, 1884, S. 19. — Händcke, Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., S. 129, 130. — Schweizer. Künstlerlexikon I, S. 156 (Art. Boden), 556 (Art. Geiler) — Catalogue du Musée Marcello, Nouvelle édition. Fribourg 1887, S. 24.

[2]) Maße: Höhe und Breite je 1.10 m.

[3]) Maße: Breite je 1.05 m, Höhe 0,98 m. Ursprünglich haben die Maße natürlich denen der Reliefs entsprochen.

[4]) Vgl. über die verschiedenen Restaurationen im 18. Jahrhundert. Gremaud, in Fribourg artistique VII, 1896, Text zu pl. 1.

[5]) Maße: Höhe 62 cm, Breite 2,67 m.

Strohdach und offenem Dachgebälk. Darin das Kind, in einen Korb gebettet[1]. Von rechts ragen die Köpfe von Ochs und Esel in die Szene hinein, gegen das Kind geneigt; links kniet Maria in anbetender Haltung vor dem Kinde. Hirten drängen durch die Türe hinein, während rechts Josef mit Wanderstab und Laterne sich der Hütte nähert. Alle diese Figuren sind im Profil gegeben. — Im Hintergrunde eine felsige, mit etlichen Bäumen besetzte Anhöhe, auf der, von einem Hirten bewacht, die Herde weidet. Ueber der Hütte die Schar der lobsingenden Engel.

Der Vorgang des zweiten Reliefs, die Beschneidung Christi, spielt sich in einem von vier Säulen flankierten, hinten durch Mauerwerk abgeschlossenen Raume ab. Im Vordergrunde, auf zwei Stühlen sich gegenübersitzend, die beiden Priester, deren einer das Kind hält, deren anderer die Operation ausführt. Links ein Tempeldiener mit der Kerze, hinter dem Priester ein solcher mit liturgischen Büchern. Rechts Maria, die hier einen ihrer sieben Schmerzen erleidet, und etwas mehr nach dem Hintergrund gedrängt Josef, der sich an die Jungfrau wendet und sie zu beruhigen sucht.

Das obere Relief des zweiten Flügels bringt die Anbetung der Könige zur Darstellung. Das Architektonische des Raumes ist so primitiv als möglich gehalten: Spärliches Balkenwerk, nach hinten durch eine Mauer abgegrenzt. Darin sitzt links Maria, das Kind auf dem Schoß, mit einem scheuen Blick nach dem greisen König, der vor dem Kinde kniet und ihr soeben in einem kostbaren Gefäße seine Gaben überreicht hat. Von rechts treten auch die beiden andern Könige mit ihren Geschenken herzu.

Im zweiten Relief dieses Flügels schließt der Zyklus mit dem bethlehemitischen Kindermord, der ebenfalls in architektonischer Umrahmung sich abspielt. Der Raum entspricht ziemlich demjenigen der Beschneidungsszene. Der hochdramatische Vorgang selber ist mit wenig Anteilnahme geschildert. Einer geängstigten Mutter wird ihr Kind, das sie vor einem an-

[1]) Leider ist das Kind nicht mehr vorhanden; der Korb ist leer.

dringenden Soldaten schützen will, im gleichen Augenblicke von einem andern entrissen, um dem Schicksal zu verfallen, das die zwei tot auf dem Boden liegenden Kinder bereits ereilt hat. Die beiden Frauen zur Rechten und Linken mit ihren Kindern sind nichtssagend, bloße Füllfiguren. In größter Gemütsruhe schreitet die eine von dannen. Durch eine Maueröffnung blickt Herodes auf die Szene herein, mit gebieterischer Geste seinem grausamen Befehle Nachdruck verschaffend. Gegenüber den andern Gestalten erscheint er unverhältnismäßig klein; auch ist es nicht verständlich, worauf er außerhalb der Mauer stehen möge, um sich in die hochgelegene Oeffnung hineinlehnen zu können.

Künstlerisch stehen die vier Reliefs nicht hoch. Im Vergleich zur Schreingruppe des Franziskaner-Altars fallen sie stark ab. Die einzelnen Figuren sind wenig individuell durchgebildet, die Köpfe etwas mehr oval als jene des Freiburger Werkes. Der Mund ist ein wenig größer, die Nase weniger massig gestaltet. Die im Freiburger Altar auf das sorgsamste durchgearbeiteten Haare erscheinen hier nur flüchtig skizziert. Die klare, großzügige Gewandbehandlung auf dem Freiburger Schrein hat einem willkürlichen, knitterigen, scharfbrüchigen Gefältel Platz gemacht. Die Gruppierung ist eine ziemlich lose. Malerische Wirkung ist nicht angestrebt. Das Beste an dem ganzen Werke ist die Ornamentik, die den obern Abschluß eines jeden Reliefs bildet: bei dem linken Flügel Weinlaub mit Trauben, bei dem rechten Distelblätter. Den beiden obern Reliefs ist das Ornament etwas reicher, den untern dünner und leichter aufgelegt. Die Motive wie die Durchführung weisen ohne weiteres auf die Ornamentik des Altars in der Franziskanerkirche hin, der jene des Altenryfer Werkes an Feinheit wenig nachsteht, sowie auf diejenige des Grandsoner Altars. Hier ergibt sich eine Verbindungslinie zwischen diesen drei Altären: Freiburg—Grandson—Hauterive.

Für die Komposition des Figürlichen hat der Schnitzer die Holzschnitte Dürers und die Stiche Schongauers als Quellen benützt. Die Geburt Christi hat ihr Vorbild in dem

entsprechenden Holzschnitt aus Dürers Marienleben (B. 85.) Nur ist hier alles im Gegensinn dargestellt. Die Architektur der Hütte ist in den Grundzügen beibehalten. Die Landschaft mit der weidenden Herde fehlt bei Dürer; sie hat ihr Seitenstück auf dem linken Flügelrelief des Altars der Franziskanerkirche in Freiburg. Das Motiv weist, wie oben erwähnt, auf das ulmische Werk aus Attenhofen zurück und wiederholt sich in gleicher Weise am Altar zu Reutti. Uebernommen sind dagegen die Gruppe der Gloria-Engel, die Gestalten der Madonna, des hl. Josef, der beiden Hirten, des Jesuskindes. Die Engelgruppe, die bei Dürer das Christkind umschwebt, ist auf dem Hauteriver Werke weggelassen; hier drängen sich die beiden Haustiere an das Kind heran. Eine kleine Aenderung hat sich der Freiburger Schnitzer gegenüber seiner Vorlage erlaubt, die für die Nachbildung günstig wirkt. Bei Dürer findet man die Geschlossenheit des Ganzen etwas gestört durch die perspektivische Anlage Der Augenpunkt liegt außerhalb der Hütte ganz am Bildrand, sodaß der Blick an der Szene vorüber in die Ferne gleitet. Bei dem Freiburger Relief dagegen ist er mehr in das Bild hinein verlegt; das Auge des Beschauers bleibt auf der Handlung ruhen.

Auch die „Beschneidung Christi" geht auf Dürers Komposition zurück. Während aber bei dem Holzschnitte Dürers (B. 86) die Darstellung bildeinwärts entwickelt ist, dreht der Schnitzer das Bild um seine Vertikalachse — das gleiche Experiment, das er schon im Anbetungsrelief vollzog — und bringt die Figuren in eine Linie parallel zum Beschauer. Die Darstellung gewinnt dadurch an Uebersichtlichkeit. Zugleich wird eine gleichmäßige Verteilung der Figuren im Raume herbeigeführt, während bei Dürer die Hauptmasse rechts liegt und links eine einzelne Stehfigur das Gegengewicht halten muß. Der Grenzen seines Könnens bewußt, hat der Freiburger Schnitzer darauf verzichtet, den dicht gedrängten Menschenknäuel Dürers, aus dem man die Hauptgruppe erst mit einiger Mühe heraussuchen muß, auf sein Werk zu übertragen. Alle Nebenfiguren hat er weggelassen, für das, was er beibehält, aber sich ziemlich treu an sein

Vorbild gehalten. Maria und Josef sind genau aus diesem übertragen, die übrigen Personen mit etlichen Abweichungen im Kostüm.

Für das folgende Relief, die Anbetung der Könige, die auch in Dürers Marienleben der Beschneidung folgt, wählte der Freiburger Schnitzer, die groß angelegte Komposition des Nürnbergers mit dem phantastischen Ruinenzauber umgehend, den leichter zu bewältigenden Schongauerschen Kupferstich (B. 6) als Vorlage. Auch hier beschränkte er sich auf die Wiedergabe der Hauptfiguren: der Madonna mit dem Kinde und der drei Könige. Dabei ist er in der Erfassung der einzelnen Gestalten über sein Vorbild hinausgekommen. Während sich bei Schongauer eine tastende Unsicherheit im Ausdrucke der verschiedenen Bewegungen kundgibt — man vergleiche die Haltung des knieenden und des einen der stehenden Könige — erscheint diese bei der Nachbildung ziemlich überwunden.

Bereits haben wir gesehen, daß auch für das Dreikönigs-Relief des Grandsoner Werkes Schongauers Kupferstich als Vorbild diente. Die Wiedergabe dieser Vorlage stimmt auf beiden Werken bis auf wenige Details überein. Etliche Abweichungen in der Haltung der beiden bärtigen Könige, in der Architektur: — hier Säulen, dort einfache Balken als Stützen, beim Hauteriver Werk ein Deckengebälk, durch das immerhin die Illusion der Raumvertiefung bewirkt wird, sowie Oeffnungen in den beiden Seitenwänden des Gemaches; beim Grandsoner Relief Verzicht auf diese perspektivischen Mittel, dagegen Durchbrechung der Rückwand.

Hier läßt sich also wiederum ein Zusammenhang zwischen dem Freiburger, Grandsoner und Hauteriver Altar feststellen. Während der linke Flügel des Grandsoner Werkes, wie wir oben sahen, auf den Altar der Franziskanerkirche zurückweist, zeigt der rechte vorwärts nach dem Altar aus Hauterive. Dieselbe primitive Bildung der Gemächer da wie dort, dieselbe Struktur des Mauerwerkes, dasselbe armselige Verfahren, den Raum nach hinten durch eine kahle Mauer völlig abzuschließen und dadurch die Anlage eines Hinter-

grundes zu umgehen. Vermutlich haben auch in der koloristischen Behandlung ursprünglich Uebereinstimmungen zwischen den beiden Werken bestanden. Leider ist aber der Hauteriver Altar restauriert, und seine jetzige farbige Erscheinung kann für einen Vergleich nicht mehr in Betracht kommen.

Die Kindermordszene fällt aus der Reihe der übrigen Darstellungen heraus. Abweichend von diesen tritt hier das zeitgenössische Kostüm auf, im Gewande des Herodes, in der Kleidung der Frauen, in der Landsknechtetracht des einen Soldaten. Die Darstellung scheint von dem Bearbeiter der übrigen Entwürfe eigens für das Relief komponiert worden zu sein.

Die realistische Kunst des späteren Mittelalters zeigt übrigens, wie sich gerade in der Behandlung dieser Szene die Künstlerphantasie einen weiten Spielraum gestattet und dadurch manche ikonographische Absonderlichkeiten schafft[1].

* * *

Die vier Flügelgemälde stellen Szenen aus dem Marienleben dar. Zwar gehören auch die Reliefdarstellungen in den Bilderzyklus des Marienlebens hinein. Während aber dort Vorgänge gewählt sind, bei denen das Jesuskind in den Vordergrund tritt, nimmt auf den Malereien seine Mutter die dominierende Stellung ein.

Die ursprüngliche Anordnung wird so gewesen sein, daß auf dem linken Flügel Mariä Verkündigung und Heimsuchung, auf dem rechten die Darstellung im Tempel und der Tod Mariä sich fanden.

Das Gemälde der Verkündigung führt uns in eine wuchtig aufgebaute offene italienische Renaissancehalle. Hier kniet Maria, dem Beschauer zugewendet, mit gefalteten Händen und leise nach links geneigtem Haupte vor ihrem Betpult, während der Engel in rauschendem Gewande, von der Seite eilig zu ihr hereintretend, ihr seinen Gruß verkündet. Das Spruchband, das flatternd seinen Stab umschlingt, trägt die Anfangsworte des Ave Maria. Aus einer runden Oeffnung

[1]) Vgl. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II, 1, S. 291.

der Gewölbedecke schwebt die Taube des hl. Geistes über die Jungfrau.

„Maria stieg ins Gebirge." Das Gemälde der Heimsuchung führt uns in eine richtige Gebirgslandschaft mit schneeigen Bergzügen im Hintergrunde. Im Mittelgrund tront eine Burg auf hohem Fels. Vorn rechts Blumengebüsch und ein Gehölz, das in die Bildtiefe hinein sich fortsetzt. Links öffnet sich die Pforte zum Hause des Zacharias, der mit ehrerbietigem Gruße heraustritt, während in der Mitte, aus der beidseitigen Umrahmung wirksam sich abhebend, die beiden schwangern Frauen sich bewillkommend umarmen.

Das erste Gemälde des rechten Flügels gibt die Darstellung im Tempel. Zwei von einem hohen durchbrochenen Gewölbe überspannte Säulenreihen führen in die Bildtiefe. Derjenigen rechts entlang steht der Opfertisch, umgeben von zwei Tempeldienern, von denen einer das Buch, der andere die Kerze trägt. An der hintern Schmalseite des Tisches der Hohepriester, welcher das auf dem Tische sitzende Kind hält. Vor den Stufen des Tisches kniet Maria, die Hände gefaltet Hinter ihr tritt von links Josef mit einigen Begleitfiguren hinzu.

Das Sterbegemach Mariä auf dem zweiten Bilde dieses Flügels ist wiederum eine italienische Renaissancehalle mit massiger Pfeilerarchitektur. Das Bett, auf dem die tote hl. Jungfrau ruht, ist fast in die Diagonale des Gemaches gerückt. Um das Bett herum stehen und knieen dicht gedrängt die zwölf Apostel, die Sterbezeremonien vornehmend.

Die Predella gibt eine bewegte Darstellung des Abendmahls. Festgehalten ist der bei Joh. 13, 25—27 geschilderte Moment. Das Gemach ist ein gotischer Saal. An dem langen, mit einem quergestreiften Tuche gedeckten Tisch sind Christus und die Apostel versammelt: vier Apostel, darunter isoliert Judas, an der vordern Längsseite, einer an der rechten Schmalseite, Christus und die sieben übrigen Apostel an der vom Beschauer abliegenden Längsseite. Christus erhebt sich und reicht dem Judas, der ungefähr ihm gegenüber Platz genommen hat und sich ebenfalls aufrichtet, den Bissen hin. Die Apostelgruppe rechts ergeht sich in erregtem Gespräch

über die soeben gehörten, erschütternden Worte des Herrn: „Einer von euch wird mich verraten!“ Die Apostel links folgen teils der Szene, teils sind sie nachdenklich in sich gekehrt. Der Christus zunächst sitzenden Apostel hat sich eine lebhafte Unruhe bemächtigt. Johannes lehnt sich an seinen rechten Arm, Petrus hat sich erhoben, während der rechts neben Christus sitzende Apostel seinen linken Arm berührt und den Meister um nähern Aufschluß zu bitten scheint über die unbegreiflichen Worte, die soeben von seinen Lippen gekommen.

Zu beiden Seiten der Szene, von dieser durch Renaissancesäulen getrennt, sind die Symbole der vier Evangelisten gemalt, deren Namen die dekorativ gewundenen Schriftbänder tragen.

Für die ikonographische Auffassung der Episoden aus dem Marienleben sind wiederum die entsprechenden Holzschnitte aus dem Dürerschen Zyklus die Quelle gewesen. Maler und Bildschnitzer scheinen sich friedlich in jene Blätter geteilt zu haben.

Die Auffassung der Maria und des schreitenden Engels im Verkündigungsbilde ist mit geringen Abweichungen diejenige Dürers (B. 83); nur hat der Freiburger Maler die gewaltigen Dürerschen Engelsflügel ziemlich stark gekürzt. Ebenso ist die „Heimsuchung“ (B. 84) genau nach Dürer gebildet mit Weglassung der Nebenfiguren rechts und etlichen geringen Abweichungen im Landschaftlichen.

Für die Szene der Darstellung im Tempel sind die Grundzüge dem Blatte Dürers entnommen (B. 88). Den Knäuel von Nebenfiguren, mit denen Dürer den gewaltigen Raum füllt, läßt der Freiburger Maler weg. Etwas abweichend von der Vorlage ist auch die Anordnung der um den Tisch stehenden Gruppe rechts. Von Dürer beeinflußt sind dagegen die Gestalten von Maria und Josef, mit dem Unterschiede, daß dort Maria den Käfig mit den Turteltauben präsentiert, während sie hier dieHände faltet. Die hinter dem hl. Josef stehenden Füllfiguren hat der Maler wieder etwas selbständiger behandelt.

In der Darstellung des Todes Mariä wiederholt der Schnitzer das Verfahren, das wir auch an zweien der Reliefs beobachten konnten: er dreht die Szene um ihre Vertikalachse (Dürer seinerseits hatte das gleiche mit dem Schongauerschen Stiche getan.) Bei Dürer (B. 93) erscheint das Bett der Madonna in Vorderansicht, Maria selber in der Verkürzung. Der Freiburger Meister stellt das Bett in Seitenansicht auf. Während bei der Dürerschen Anordnung die Apostel gleichmäßig zu beiden Seiten des Bettes verteilt werden konnten, mußte bei der Freiburger Variation der größte Teil derselben hinter dem Bette seine Aufstellung finden, um dem Beschauer den Blick auf die hl. Jungfrau freizuhalten. Die liturgischen Funktionen der verschiedenen Apostel sind von dem Maler mit größter Treue übernommen worden. Auch das Motiv des die Szene überragenden und gleichsam zusammenfassenden Kreuzes hat er verwertet und es bei seiner Anordnung an geeigneterer Stelle aufpflanzen können, als es bei dem Dürerschen Arrangement möglich war. —

In der Zeichnung des Figürlichen sind die Gemälde ungleichwertig. Während sie in dem Heimsuchungs- und Verkündigungsbilde — übrigens denjenigen, in denen sich der Maler am meisten an Dürer anlehnt, — einwandfrei ist, verrät sich in den beiden andern Flügelbildern wie im Predellengemälde viel Ungeschick. Diese und jene Schulter- und Rückenpartien sind anatomische Mißbildungen, zu denen die unglückliche Art, wie manche Köpfe aufgesetzt sind, ebenso die vielen erzwungenen Stellungen, unnatürlichen Bewegungen, steifen Gewänder in wenig erfreulicher Uebereinstimmung erscheinen. Die Durchbildung der Köpfe ist im Ganzen mangelhaft. Es finden sich zwar einzelne gelungene Charaktertypen; meist sind es aber selbstgenügsame, behäbige Spießbürger, bisweilen auch stupide Gesichter. Recht gut durchgearbeitet ist das Landschaftliche in der Verkündigungsdarstellung.

Die farbige Behandlung zeigt warme, eher tief gestimmte Töne: Hellrot, Gelb und namentlich Grün. Die Leuchtkraft

Fries'scher Werke, ihre plastische Schärfe, ihr dekorativer Zug gehen diesen Gemälden ab.

In der Gestaltung des architektonischen Beiwerkes bewegt sich der Maler, unabhängig von Dürer, in den Formen der italienischen Frührenaissance. Auffällig ist das Enge und Gedrückte des Verkündigungsraumes gegenüber den hochgeschwungenen Bogen auf den Bildern der Darstellung im Tempel und des Todes Mariä. Auch die Kapitelle und die Ornamentik sind in etwas schwerfälligen Renaissanceformen gehalten. Im Abendmahlssaal der Predella dagegen behauptet sich die Gotik. Auf den Inschriften der Spruchbänder sind in buntem Durcheinander gotische Formen neben solchen der durch die Renaissance wiedererweckten römischen Kapitale verwendet. So ist auch das Hauteriver Altarwerk ein Dokument der um seine Entstehungszeit sich vollziehenden Unterwerfung der Gotik durch die ihren Siegeslauf über die Alpen antretende Renaissance.

Das Gemälde des Todes Mariä wie die Predella tragen das Entstehungsdatum: 1522, dazu das Monogramm Z. Mit diesen beiden Werken sind zwei weitere Gemälde im Freiburger Museum zusammenzuhalten, das Tafelbild mit der Darstellung des hl. Theodul, 1522 datiert, mit dem Monogramm H. B. und der Marke Z versehen, und die beiden Flügelbilder eines gemalten Altars aus der Friedhofkapelle St. Anna bei der Kirche St. Johann in Freiburg, Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellend, mit der Jahreszahl 1523 und dem gleichen Monogramm wie das Theodulbild. Daß das Monogramm H. B. der letztgenannten Werke auf den damaligen, von 1520—1526 in Freiburg nachweisbaren Stadtmaler Hans Boden[1] geht, kann wohl kaum zweifelhaft sein. Auch die Marke Z auf allen vier Werken findet ihre befriedigende Erklärung, wenn wir uns erinnern, daß schon zu einer Zeit, da Boden noch in Freiburg nachweisbar ist, 1525, Wilhelm Ziegler aus Rothenburg an der Tauber als Stadtmaler auftritt[2] und bereits zwei Jahre später,

[1]) Vgl. oben, S. 6.
[2]) Vgl. oben, S. 6.

1527, das freiburgische Bürgerrecht erlangt. Man wird nun annehmen dürfen, dieser Ziegler habe schon als Gehilfe Bodens in Freiburg gearbeitet, und er sei es, der unter der Marke Z sich verberge. Sind nun die Hauteriver Altarbilder Werke Zieglers?

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Gemälde unter sich ungleichwertig seien, und es fällt etwas schwer, anzunehmen, daß die gleiche Hand, welche die Heimsuchungs- und Verkündigungsszene geschaffen, auch die drei übrigen Darstellungen ausgeführt habe. Vielmehr neige ich zu der Annahme, daß wir in den beiden erstern Werken, die den Bildern aus der Kapelle St. Anna und den beiden nicht signierten, aber mit Recht ebenfalls Boden zugeschriebenen Flügelbildern im Franziskanerkloster zu Freiburg, St. Florian und St. Georg, ungefähr gleichwertig sind, eigenhändige Schöpfungen Bodens vor uns haben, während an den drei übrigen Tafeln des Altars, der Darstellung im Tempel, dem Tod Mariä und dem Abendmahl Wilhelm Ziegler, dem Z der Signatur, der Hauptanteil zukommt.

Die Zusammenhänge der Hauteriver Schnitzereien mit den Altarwerken der Franziskanerkirche und in Grandson können es kaum fraglich erscheinen lassen, daß die Reliefs in Freiburg selber, in der Werkstätte Geilers entstanden sind. Allerdings, des Meisters persönlicher Anteil an dem Werke ist gering. Die Züge seiner Eigenart, wie sie der Schrein des Freiburger Altars in der Durchbildung der Köpfe, der Haare, in der Gewandbehandlung, der Gruppenkomposition, der malerischen Ausstattung der Szene weist, vermissen wir hier. Näher stehen sie den Malereien, und bei dem engen Kontakte, der zwischen Maler und Bildschnitzer bestand — das geht aus der Art und Weise hervor, wie sie sich in die Dürerschen Vorlagen teilten — dürfte die Vermutung schwerlich abzuweisen sein, daß auch für jene Szenen, die dem Schnitzer zufielen, der Maler die Entwürfe lieferte.

5. Der Schnitzaltar aus Cugy.

Einen geschnitzten Flügelaltar hat ehemals die Pfarrkirche in Cugy bei Payerne besessen[1]. Bei der Kirchenrenovation 1825—1826 wurde er abgebrochen und durch einen Hochaltar in Stuck ersetzt. Die Flügel und zwei andere Fragmente wurden zunächst im Pfarrhofe aufbewahrt. 1873 erwarb sie das Kantonsmuseum in Freiburg.

Möglicherweise haben auch die Statuen der hl. Martin und Antonius, die heute in der Taufkapelle in Cugy stehen und einen mit den Reliefskulpturen übereinstimmenden Charakter aufweisen, als Bestandteile des Schreins zum Altar gehört.

Jeder der beiden Flügel (Taf. XII und XIII) enthält zwei übereinander geordnete Reliefs. Auf dem einen sind Kreuzabnahme und Beweinung Christi, auf dem andern Grablegung und Auferstehung geschildert[2]. Von den zwei kleinern, ursprünglich ohne Zweifel ebenfalls zum Altar gehörigen Schnitzereien stellt die eine die Taufe Christi[3], die andere die Messe des hl. Gregor dar[4]. —

Die Szene der Kreuzabnahme auf dem obern Relief des ersten Flügels versetzt uns in eine wuchtig sich auftürmende Felslandschaft, deren Höhenzüge links und rechts mit einigen schematisch behandelten Bäumen bewachsen sind. Rechts im Hintergrunde ist ein offenes Grab in den Fels gehauen. In die Landschaft hinein sind die drei Kreuze aufgepflanzt, das des Heilandes aus gezimmerten Balken, die beiden andern T-förmig aus unbehauenen Baumstämmen zusammengefügt. Das

[1]) Lit.: Rahn, Statistik der schweiz. Kunstdenkmäler: Kt. Freiburg, im Anz. f. schweiz. Altertumskunde IV, S. 383. — Kuenlin, Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg. Fribourg 1832, Bd. I, S. 139 f. — Dellion, Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg, Bd. 3/4, S. 359. — Schweiz. Künstlerlexikon I, S. 556 (Art. Geiler). Catalogue du Musée cantonal, 2me édition 1887, S. 24.

[2]) Höhe der Flügel 2,12 m, Breite 1,22 m.

[3]) Höhe 0,76 m, Breite 0,63 m.

[4]) Höhe 0,86 m, Breite 0,63 m.

Kreuz Christi, diejenigen der Schächer an Größe überragend, ist in Frontansicht aufgestellt, während jene, etwas mehr nach hinten gerückt, ihm zugewandt sind. Von hinten ist eine Leiter an das Kreuz des Heilandes gelehnt. Joseph von Arimathäa hat sie bestiegen, die Hände Jesu losgelöst und läßt den Leichnam, am linken Arm ihn festhaltend, nach links in die erhobenen Hände des Nikodemus hinuntergleiten, der zu Füßen des Kreuzes steht. Die Füße Cristi sind noch immer befestigt. An den beiden andern Kreuzen hängen die zwei Schächer, gebrochene Jammergestalten, an den Oberarmen festgebunden, während die zerschlagenen Unterarme von hinten über den Querbalken herunterhängen. Im Vordergrunde links sitzt Maria, in tiefsten Schmerz versunken, von dem hinter ihr stehenden Johannes gestützt. Rechts Maria Magdalena, mit erhobenen Händen, zu Füßen des Kreuzes knieend und hinter ihr weinend Maria des Kleophas und Salome.

Die Komposition setzt sich aus Elementen verschiedener Vorlagen zusammen. Am stärksten wurde das Schreinrelief des Altars der Franziskanerkirche, bezw. dessen Quelle, Dürers „Kalvarienberg“ herangezogen. Die Aufstellung der Kreuze entspricht genau jener auf dem Blatte Dürers, während dieselben auf dem Franziskaner-Altar alle in gleicher Front stehen. Auch die aus unbehauenen Stämmen gezimmerten Kreuze der beiden Schächer sind nach Dürer gebildet, während die Gestalten Christi und der Schächer dem Freiburger Altar angehören, ebenso Maria Magdalena, die hier zur Linken, in der Flügelskulptur aus Cugy zur Rechten des Kreuzes kniet. Uebereinstimmend geben beide Reliefs das Landschaftliche in den Linienzügen und dem Aufbau der Felsmassen, in der Anordnung und Behandlung der Baumgruppen. Andere Motive gehen auf Dürers Kreuzigungsholzschnitt der Großen Passion (B. 12) zurück. Ihr ist das offene Grab entnommen und die Gruppe von Maria und Johannes, die von der rechten Ecke des Holzschnittes in die linke des Reliefs gerückt wurde, ebenso die von hinten rechts an das Kreuz gestellte Leiter. Auch die Haltung des rechten Schächers

findet sich auf dem Holzschnitt übereinstimmend mit dem Relief. In der Art, wie der auf der Leiter stehende Joseph von Arimathäa sich über das Kreuz lehnt und den Leichnam Jesu festhält, ist wiederum der Einfluß eines ulmischen Werkes zu erkennen, des Reliefs von Syrlin d. J. in der Klosterkirche zu Zwiefalten[1]. Sonst hat die Gruppe mit der aus Cugy nichts gemein. Jene ist streng geschlossen, diese aufgelöst, nur durch den Fluß der Linienführung zusammengehalten.

Die zweite Darstellung dieses Flügels, die Beweinung Christi, übernimmt die landschaftliche Szenerie, die Anordnung des Felsengrabes und der drei Kreuze vom ersten Relief. Während die beiden Schächer noch an ihren Kreuzen hängen[2], ist der Leichnam Christi zu Füßen seines Kreuzes auf ein Tuch gebettet. Nikodemus stützt ihn, sodaß er eine halb sitzende Stellung einnimmt. Zur Seite der Leiche kniet Maria, die Linke ihres Sohnes fassend; neben ihr Johannes, zu Füßen Christi Maria Magdalena. Von den beiden andern frommen Frauen steht die eine mit gefalteten Händen im Vordergrunde links, die andere, in Schmerz versunken, zur Rechten des Kreuzes. Von rechts kommt Josef von Arimathäa mit dem Salbgefäß hinzu, das er sorgfältig verschlossen hält.

In der Komposition zeigt die Gruppe starke Anklänge an Schäufeleins Epitaph des Emeran Wagner vom Jahre 1517[3]. Die Anordnung ist jedoch hier im Sinne des Spiegelbildes getroffen.

Im obern Relief des zweiten Flügels ist die Grablegung dargestellt. Wiederum hebt sich die Szene vom Hintergrunde einer massigen Felslandschaft ab, an der sich links kleine Baumgruppen festklammern. Der Steinsarg mit einfachem Sockel und Kranz ist hart an den Bildrand gerückt, mit dem

[1]) Abb. Baum, Ulmer Plastik, Taf. 31.

[2]) Die beiden Figuren sind beschädigt, ebenso die Gestalt des rechten Schächers auf dem ersten Relief.

[3]) Jetzt in der Rathaussammlung zu Nördlingen; Vgl. Thieme, a. a. O. S. 58 und Taf. II.

seine Längsseiten parallel laufen. Um ihn vereinigen sich in prächtig geschlossener, bewegter Gruppe die Personen des vorigen Reliefs. Eben sind Nikodemus und Joseph von Arimathäa im Begriff, den auf dem Tuch ruhenden Leichnam in den Sarg zu versenken. Die vier Frauen und Johannes, nach der Bildtiefe gerückt, folgen dem Vorgange mit schmerzdurchzitterten Mienen und Geberden. Magdalena küßt noch einmal die Linke des Heilandes. In der obern rechten Ecke des Reliefs ist dieser Szene noch eine zweite eingefügt: die Ankunft Christi in der Vorhölle. Einer schlundartigen Oeffnung des Felsens, der Christus mit einem Türklopfer in der Hand sich nähert, entsteigt, von Flammen umzüngelt, eine Schaar der Erlösten.

Das untere Relief dieses Flügels bringt den triumphalen Ausklang des Leidensdramas in der Auferstehung. Auch hier gibt ein schroff aufsteigender zerrissener Fels die Folie ab. Der Sarg, dessen Längsseiten mit dem Bildrande nach links divergieren, ist umgeben von vier schlafenden Soldaten in Helm und Panzer und einem fünften Wächter in Bürgerkleidung. Rechts hebt ein Engel den Deckel des Sarges, während Christus bereits in wehendem Mantel, das Kreuz in der Linken, die Rechte gebietend erhoben, über dem Sarge schwebt. Aus einem kleinen Häuschen rechts im Hintergrunde verfolgt eine Frau den Vorgang am Grabe, während links von einem Tore her die drei Marien sich nähern. Ihre Absicht, den Leichnam Jesu einzubalsamieren wird durch die Salbengefäße angedeutet, die sie tragen.

Die Vorlage dieses Reliefs läßt sich unschwer in Dürers Kupferstich der „kleinen Passion“ (B. 17) erkennen. Die Aenderungen sind unbedeutend. Der Sarg ist in die Seitenansicht gedreht. Die Gestalten Christi und der schlafenden Wächter sind mit geringen Modifikationen übernommen. Zutaten des Schnitzers sind der Engel, der den Sargdeckel hebt, die aus dem Hintergrund herankommenden Frauen und die kleinen Bauwerke in den obern Ecken, die als Füllmaterial für den gegenüber der Vorlage mehr in die Breite sich dehnenden Raum dienen müssen.

Von den beiden kleinern Reliefs, die ursprünglich wohl als Seitenteile der Predella zum Altar gehört haben, übernimmt das eine den Kupferstich der „Taufe Christi“ von Schongauer, während das andere in der „Messe des hl. Gregor“ den Holzschnitt Dürers (B. 123) mit etwelcher Vereinfachung wiedergibt.

Die Ausführung der Schnitzereien ist etwas roh und handwerklich. Die Figuren sind schlanker als jene des Freiburger Altars, die Köpfe viel schmaler, mit ziemlich spitzer und durchgehends etwas langer, doch edel geformter Nase. Die Behandlung der Haare macht den Eindruck einer unverstandenen Nachahmung des Freiburger Werkes. Man vergleiche daraufhin den Kopf des hl. Johannes im Freiburger Schrein und im Relief der Beweinung aus Cugy. Auf individuelle Charakterisierung ist nicht tief eingegangen. Die Köpfe sind etwas gleichförmig auf den Ausdruck stiller Traurigkeit gestimmt. Mit dem anatomischen Bau des menschlichen Körpers zeigt sich der Schnitzer wohl vertraut. Auffallend scharf kommen im Leichnam Christi auf dem Beweinungsrelief die Rippen und die Muskulatur zur Geltung. Auch durch die Gewänder hindurch sind die Körperformen nachdrücklich und richtig betont. Die Kleider bewegen sich in lebhaftem Spiele reicher, eckiger Falten. In der Geschlossenheit der Komposition steht die Grablegungsgruppe den übrigen um ein Beträchtliches voran; doch wird auch bei den aufgelösteren Gruppen durch den bewegten Fluß geschwungener Linien der Zusammenhang gewahrt. Die wuchtigen, unbelebten Felsmassen mit ihren gleichförmigen Kerbungen geben den Reliefs einen derben, metallartigen Charakter, dem die wenigen konventionell behandelten Bäume kaum Eintrag zu tun vermögen. —

Urkundliche Nachrichten über die Entstehung des Altars fehlen. Auch über die Baugeschichte der Kirche sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Wann die erste nachweisbare Kirche in Cugy aus dem Jahre 1313 abgetragen wurde oder vielleicht verbrannte, läßt sich nicht mehr bestimmen. Ins Jahr 1529 fällt die Errichtung des Pfarrhauses. Schon Del-

lion hatte die Vermutung ausgesprochen[1], daß wir vielleicht mit diesem Jahre auch das Baudatum eines Teils der neuen Kirche haben. Diese Annahme läßt sich noch präzisieren. Ein Stein der alten Taufkapelle, der auch in die Taufkapelle der neuen, 1907 errichteten Kirche wieder eingelassen wurde, trägt das Datum 1522. Damals sind wohl noch weitere bauliche Umänderungen vorgenommen worden, und mit diesen dürfte die Entstehung des Schnitzaltars zusammenfallen. Das ganze Unternehmen erhielt dann wohl durch den Pfarrhausbau des Jahres 1529 seinen Abschluß[2].

Die Herren von Cugy wie die Familie der d'Illens von Cugy hatten eine offene Hand für kirchliche Bedürfnisse. Für das Chorgestühl in Estavayer, dessen Ausführung gleichzeitig (1522) begonnen wurde, hatten die beiden Familien, erstere wiederholt, ansehnliche Beiträge gespendet[3]. Gewiß ist diese Freigebigkeit auch der Kirche in Cugy zugute gekommen, und es darf wenigstens der Vermutung Raum gegeben werden, daß wir in dem Altar die Stiftung eines dieser edlen Geschlechter vor uns haben.

Auf Zusammenhänge des Altars mit demjenigen in der Freiburger Franziskanerkirche wurde schon hingewiesen. Das im Schreinrelief dieses Werkes angeschlagene Thema findet hier gewissermaßen seine Fortsetzung.

Zu beachten ist auch, daß der Freiburger Altar den maßgebenden Persönlichkeiten in Cugy bekannt war. Pfarrer Donzel daselbst tritt in dem schon angezogenen, den Altar der Franziskanerkirche betreffenden Dokumente des Uli Seitenmacher aus dem Jahre 1520 als Zeuge auf. Es erscheint nun selbstverständlich, daß man sich, als ein gleicher Auftrag zu vergeben war, an die Werkstätte wandte, der jene Schöpfung entstammte und die schon eine Reihe von freiburgischen Kirchen mit Schnitzaltären versehen hatte.

[1]) Dictionnaire 3/4, S. 457, vgl. a. a. O. S. 460.

[2]) Eine Kirche wurde am 18. August 1665 geweiht. Es handelt sich ohne Zweifel um eine Vergrößerung des Schiffes oder um einen Neubau desselben. Dellion, Dictionnaire 3/4, S. 458.

[3]) Grangier, Annales d'Estavayer, herausgeg. von Grangier und Brülhart, S. 314 ; Dellion, Dictionnaire 5/6, S. 140.

Als eigenhändige Werke Geilers können die Reliefs nicht gelten. Dagegen spricht sowohl der weitgehende Unterschied von der Geilerschen Eigenart, wie sie im Schrein des Freiburger Altars scharf ausgeprägt zur Geltung kommt, als auch die derbere Prozedur im Allgemeinen. Wohl aber darf bei dem bedeutenden Kompositionstalent, das aus den Darstellungen spricht, die Beteiligung des Meisters an den Entwürfen als wahrscheinlich angenommen werden.

Eine Restauration des Altars fand 1728 statt[1].

6. Das Altarfragment im Kloster Montorge bei Freiburg.

Im Chor des Kapuzinerinnenklosters Montorge findet sich eine bisher in der einschlägigen Literatur noch nirgends erwähnte Holzskulptur[2], die gewiß ursprünglich ein Altarflügel war (Taf. XIV). Das Werk stellt nach der Vorlage des Dürerschen Holzschnittes (B. 81) Marias ersten Tempelgang dar. Die Szene führt uns in den Vorhof des Tempels. Das Kind Maria, in den Händen eine Kerze haltend, ist im Begriffe, die Treppe hinanzusteigen, die unter einem von Säulen getragenen Baldachin links zur Tempelpforte hinaufführt. Der Hohepriester mit seinem Gefolge erwartet sie vor derselben. Am Fuße der Treppe Marias Eltern, die, ohne eigentliche Teilnahme an dem Vorgang, sich zum Beschauer wenden, und hinter ihnen eine Anzahl von Begleitfiguren. Links im Vordergrunde haben ein Händler und seine Frau ihren Verkaufstisch aufgeschlagen und bieten ihre auf und neben dem Tische gelagerten Waren feil — ein köstliches Sittenbild für sich, das von dem eigentlichen Gegenstand der Darstellung etwas ablenkt. Das Interesse an diesem tritt ohnehin zurück vor der stolzen Renaissancearchitektur mit ihren schlanken Säulen und flott geschwungenen Bogen und dem antik ge-

[1]) Dellion, Dictionnaire 3, 4, S. 464.

[2]) Maße: Höhe 1,02 m, Breite 0,75 m. Das Werk ist nicht zugänglich. Der ehrw. Frau Oberin des Klosters verdanke ich die mir durch Vermittlung des Herrn Max von Techtermann gütigst gewährte Erlaubnis zur Besichtigung und Reproduktion der Skulptur.

bildeten Tore, durch welches der Blick über eine mit etlichen Bäumen besetzte Felslandschaft in die Ferne gleitet.

Das Werk weicht von seiner Vorlage aus Dürers Marienleben nicht stark ab. Uebernommen ist die ganze Tempelarchitektur. In der Ornamentik sind die antiken Motive Dürers durch italienische Renaissanceformen ersetzt. Mit solchen ist auch der bei Dürer leer gelassene Bogen über dem Treppenaufgang versehen. An Stelle der mythologischen Gestalten in den Zwickeln des Torbogens und über dem Tore erscheinen im Relief die Figuren zweier knieender Engel und des sitzenden Moses mit den Gesetzestafeln. Die handelnden Personen sind die nämlichen, auch in der Anordnung mit der Vorlage übereinstimmend. Nur an der Krämerbank hat der Schnitzer etwas abgerüstet. Von den vier drolligen Figuren Dürers behält er bloß diejenigen des Händlerpaares bei.

Was sämtliche Gestalten von der Dürerschen Vorlage unterscheidet, ist ihre größere Gedrungenheit. Sie entsprechen in ihren Proportionen durchaus denjenigen des Altars der Franziskanerkirche. Ebenso erkennen wir im Gesichtstypus der Madonna, in der Haarbehandlung, in dem leichtflüssigen reichen Faltenwurf die Hand wieder, welche an jenem Werk die Schreinfiguren bildete: die Meisterhand Geilers. Nicht anschaulicher kann der Unterschied zwischen Meister- und Schülerarbeit der Geilerschen Werkstatt demonstriert werden als durch einen Vergleich dieses Reliefs und der Schreinskulptur des Franziskaneraltars einerseits, der Flügelreliefs des letztern Werkes und derjenigen aus Hauterive, Estavayer und Cugy andererseits. — Die Dekorierung des Gewölbebogens ist fast die nämliche wie auf den Flügeln in Grandson. Die Behandlung des Landschaftlichen ist die von den Werken aus Freiburg und Cugy her uns bekannte, wenn auch hier noch etwas sorgfältiger. Im Ornament sind durchgehends Motive der Renaissance angewendet, denen wir bisher nicht begegnet sind. Dieser Umstand dürfte es rechtfertigen, die Entstehungszeit des Werkes um einiges später als die der besprochenen Altäre, etwa in die Mitte der Zwanziger Jahre anzusetzen.

Das Relief erscheint in wirkungsvoller farbiger Behandlung. Kräftiges Grün, Gelb, leuchtendes Rot klingen mit dem Silber und Gold der dekorativen Teile — der große Baldachin ist ganz in Silber gehalten — zu einer glanzvollen, festlichen Grundstimmung zusammen. Dieser ist das gemusterte Gewand der hl. Mutter Anna vortrefflich angepaßt. Es sind im Ganzen die nämlichen malerischen Qualitäten, denen wir auf den Altarreliefs in Grandson begegnen.

7. Der Schnitzaltar in Christlisberg.

Einen eigenartigen geschnitzten und bemalten Altaraufsatz birgt die Kapelle in Christlisberg, Gemeinde St. Ursen, Pfarrei Tafers [1].

Das restaurierte Relief [2] stellt die Kreuzabnahme Christi dar. An jeden der beiden Kreuzesarme ist eine Leiter gestellt, auf der ein Mann in en face-Stellung sich befindet. Bereits haben sie die Hände des Heilandes losgelöst — von den Stellen der Kreuzesarme, wo sie befestigt waren, fließt Blut herab — und sind im Begriffe, den Oberkörper langsam nach links hinuntergleiten zu lassen. Der Mann zur Linken, der ihn in seine Hände empfängt, stemmt sich mit aller Kraft in die Leiter, um gegenüber der Last den nötigen Halt zu gewinnen. Sein Genosse rechts hält den Leichnam am linken Arm fest. Christus selber ist mit den Füßen noch immer ans Kreuz geheftet. Die Leiter links wird von einer dritten männlichen Figur gehalten.

Rechts im Vordergrunde gewahren wir die Mutter Jesu, in Ohnmacht gesunken, mit halb geschlossenen Augen und schlaff herabfallenden Händen. Johannes stützt sie, den Blick voll Schmerz abwendend. Links vor ihr kniet Maria Magdalena, ein Gefäß mit wohlriechenden Stoffen ihr nähernd,

[1]) Lit.: Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, Bd. IV, S. 169. — Dellion, Dictionnaire, Bd. 11 12, S. 88. — Pahud, in Fribourg artistique VIII, 1897, mit Abb. pl. 9.

[2]) Maße: Höhe 1,24 m, Breite 1,02 m.

das sie mit Vorsicht öffnet, um Maria von dem Inhalte einatmen zu lassen. Sie ist die gelungenste von allen Figuren. Das Gesicht entbehrt nicht einer gewissen Anmut. Eine zierliche Mütze hält das reiche Haargelock zusammen. Das Kostüm ist mit viel Sorgfalt behandelt. Hinter ihr, hart zur Linken des Kreuzes, steht eine dritte Frauengestalt, die als Salome oder Maria des Kleophas aufzufassen ist. Auch sie trägt eine verschlossene Vase. Dem vollen, recht hausbackenen Gesichte soll der Ausdruck des Schmerzes dadurch aufgeprägt werden, daß sie, wie übrigens auch Johannes, den Mund etwas offen hält.

Den Hintergrund füllt eine Felslandschaft, links in kantigen Zacken emporragend, rechts abgeplattet. In die Vertiefung der Mitte sind zwei dreigeschossige Zentralbauten mit hohen Blendarkaden — die eine überdies mit einer Kuppel versehen — hineinkomponiert. Rechts zeigt das Felsplateau ein offenes Grab in kleinen Dimensionen. Hinter diesem erhebt sich, die Landschaft abschließend, eine Gruppe von Bäumen, denen zu Füßen einige botanisch bestimmbare Blümlein ranken. Wolken, in gewundenen Linienzügen angelegt, begrenzen den Horizont.

Die farbige Behandlung weist vorwiegend kühle Töne auf: Grün, Grau, Schwarz, Braun. Der Horizont erscheint in schmutzigem Blau. Der Leichnam und besonders das Antlitz Christi zeigt einen stark bläulichen Schimmer: die Farbe der beginnenden Verwesung. Rot fehlt vollständig. Dagegen vermag das reichliche Gold der Gewänder die frostige Farbenstimmung zu mildern.

* * *

Für eine Untersuchung der Schnitzerei auf ihre Quellen hin erscheint mir zunächst beachtenswert, daß der gleiche Moment der Kreuzabnahme hier festgehalten ist wie bei dem Relief aus Cugy. Auch die Auffassung des Vorganges deckt sich bei beiden Werken in den Grundzügen. Des weitern ergibt sich, daß die nämliche Vorlage verwertet ist, die schon für das Werk aus Cugy festgestellt werden konnte: Dürers Holzschnitt „die Beweinung Christi“ (B. 12). Die ganze rechte

Partie des Reliefs — die Mutter Jesu, Maria Magdalena und Johannes, der hinter ihnen aufsteigende Fels mit dem offenen Grab und die Baumgruppe — ist in der Komposition genau nach dem Dürerschen Blatte gearbeitet. Nur gibt der Schnitzer der Maria Magdalena, die bei Dürer die Hand des Leichnams Christi faßt, das Salbgefäß in die Hände und kleidet sie in das Zeitkostüm, indes er bei Maria auch das Gewand und dessen Anordnung von Dürer übernimmt. Während bei Dürer der Blick des hinter ihr stehenden Johannes nach dem Leichnam Jesu gerichtet ist, wendet sich dieser auf dem Relief — in einer unmöglichen Haltung übrigens — etwas nach rechts, wohl um auf dem ursprünglich größern Werke, von dem das Relief ein Teil war, die Verbindung mit den übrigen Teilen herzustellen. In den steifen, klotzigen Händen und Füßen und den wenig sagenden Gesichtern ist freilich von der Dürerschen Vorlage nichts zu spüren. Sie zeigen deutlich den handwerklichen Charakter der Arbeit, das Unvermögen des Schnitzers zu charakterisieren. Die Unkenntnis der perspektivischen Gesetze erweist sich drastisch in der Behandlung des Grabes. Die bei Dürer naturalistisch durchgearbeitete Baumgruppe ist auf dem Relief stark schematisch behandelt.

Die linke Partie des Reliefs läßt in der Auffassung des szenischen Vorganges wie des landschaftlichen Hintergrundes starke Anklänge an Dürers Holzschnitt „die Kreuzabnahme“ in dessen kleiner Passion (B. 42) nicht verkennen.

Man könnte auf den ersten Blick versucht sein, die Entstehung des Werkes in die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen. Allein die obere Grenze ist mit dem Datum von Dürers Beweinung Christi, 1504, gegeben, und die barocke Behandlung der Wolken wie das Kostüm der Maria Magdalena weisen auf eine noch bedeutend spätere Entstehungszeit, die zweite Hälfte, vielleicht das Ende des 16. Jahrhunderts hin.

* * *

Die Kapelle in Christlisberg ist am 18. September 1768 geweiht worden[1], durch den Bischof von Lausanne, Josef

[1]) Fribourg artistique VIII, 1897; Dellion, Dictionnaire XI, S. 188.

Nikolaus von Montenach (1758—1782). Wahrscheinlich hat sie der damalige Besitzer von Christlisberg, der Hauptmann Franz Anton Zurtanen (gest. um 1786) erbauen lassen.

Eines der Tafelgemälde in der Kapelle zeigt das Bild eines Zisterziensermönches, in dem wir zweifellos Emmanuel Thumbé zu erkennen haben, den letzten Sproß einer in Christlisberg begüterten Freiburger Familie, der 1754 zum Abt von Hauterive gewählt wurde und 1761 gestorben ist[1].

Ist vielleicht die Kapelle durch diesen Prälaten in den Besitz des Schnitzwerkes gelangt? In Kirche und Kloster von Hauterive hatten unter ihm wie unter seinem Vorgänger Konstantin de Maillardoz (1742—1754) umfassende Restaurationsarbeiten stattgefunden[2]. Es ist nun wohl annehmbar, daß der Christlisberger Altaraufsatz als Bestandteil eines größern Werkes der Kirche in Hauterive selber angehört habe, anläßlich einer der erwähnten Restaurationen außer Gebrauch gesetzt und sodann von Abt Thumbé jener Kapelle zugewendet worden sei.

Eine Restauration der Kirche in Hauterive hatte auch unter Abt Antoine Gribolet (1578—1604), nach der Feuersbrunst des Jahres 1578 stattgefunden[3], zu einer Zeit also, die mit der Entstehung des Altarwerkes zusammenfallen dürfte. Die Vermutung erscheint nun plausibel, daß damals das Werk für Hauterive geschaffen wurde, von einem handwerklichen, vielleicht einheimischen Schnitzer, der, auf freiburgische Altäre der gotischen Zeit und deren ikonographische Quellen zurückgreifend, Elemente von solchen mit einigen außerhalb dieses Stoffkreises liegenden Motiven zu einem neuen Ganzen verarbeitete, so gut es gehen mochte.

8. Anhang: Das Schnitzwerk in Romont.

Das Werk, das heute neben den Chorstühlen der Pfarrkirche in Romont an der linken Seitenwand des Chores

---

[1]) Genoud, Hauterive, in Revue de la Suisse catholique XVII, S. 35; v. Mülinen, Helvetia sacra I, S. 180.

[2]) Vgl. Gremaud, in Fribourg artistique 1896, 1.

[3]) Genoud, a. a. O. XVI. S. 513, Gremaud in Frib. artist. 1896.

steht[1], hat, (nach den Angaben in Fribourg art., 1891, Perrier, a. a. O. S. 181, Dellion, a. a. O. S. 396, Scheuber, S. 50), ehemals in der hintersten Seitenkapelle rechts sich befunden, wo es den Aufsatz eines dem Klerus gehörigen Altars gebildet habe. Anläßlich der letzten Renovation der Kirche sei das Werk entfernt und an seinen jetzigen Standort verbracht worden.

Ursprünglich ist es gewiß kein Altaraufsatz, sondern die Rückwand der im Chor aufgestellten Levitensitze gewesen[2]. Die ganze Anlage weist darauf hin.

Die spätere Verwendung als Altaraufsatz, die es nach genannten Angaben gefunden, wie der weitere Umstand, daß es sich verlohnen dürfte, dasselbe in den richtigen kunsthistorischen Zusammenhang zu bringen, rechtfertigen eine eingehendere Betrachtung an dieser Stelle.

Das ganze Werk ist in einen Rahmen gefaßt, während seine Fläche durch zwei vertikale und zwei horizontale Rahmenleisten in drei übereinander geordnete Reihen von je drei Feldern gegliedert wird. Die untere und die obere Reihe stellen hohe stehende, die mittlere liegende Rechtecke dar. Die vier Vertikalrahmen laufen in Fialen aus, während der oberste horizontale Rahmen in gotischen Majuskeln, durch die Fialen von einander getrennt, die drei Worte trägt:

JESVS CRISTVS MARIA

Den vier vertikalen Rahmenleisten ist je ein zierliches, schlankes Säulchen vorgelegt, deren jedes eine verschiedene Behandlung erfährt und wiederum in eine an den oberen Horizontalrahmen hinaufreichende Fiale ausläuft.

Während die untern Reihen der Felder leer sind, zeigen die drei Felder der obersten Reihe je eine Statue in Hoch-

[1]) Lit.: v. Diesbach in Frib. artistique II, 1891, Text zu Taf. 18. — Rahn im Anz. für schweiz. Altertumskunde V, S. 23. — Scheuber, Die mittelalt. Chorstühle der Schweiz, S. 50, 90. — Dellion, Dictionnaire etc. des paroisses cath. de Fribourg, Bd. 9/10, S. 385, 396. — Perrier, Nouveaux souvenirs de Fribourg S. 181. — Revue de la Suisse catholique VI, 1876, S. 81.

[2]) Vgl. darüber Otte, Kunstarchäologie I, S. 291.

relief. In der Mitte Maria, auf der Mondsichel stehend, von einer Glorie umgeben, mit der Krone geschmückt, das Haupt leise nach links geneigt, die Hände aufwärts gefaltet. Unter der Mondsichel in einem Bandstreifen die Jahreszahl 1515 in gotischen Ziffern.

Das linke Feld zeigt den heiligen Johannes den Evangelisten, mit umgürtetem Gewand, in der Linken den Kelch haltend, aus dem die Schlange sichtbar wird, die Rechte zum Beschwörungsgestus erhoben.

Das Feld rechts nimmt der hl. Stephanus ein, mit den Kleidern des Diakons angetan, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken den Palmzweig haltend. Auf seinem Haupte liegt ein Stein, das Werkzeug seines Martyriums. Er wie der hl. Johannes tragen den Nimbus. Beide stehen auf Konsolen, denen stilisierte Blattornamente aufgelegt sind.

Alle drei Figuren sind in en face-Stellung gegeben. Die Gesichter zeigen viel Ausdruck, das Haargelock ist außerordentlich fein behandelt, die Hände sind mit anatomischer Genauigkeit wiedergegeben. Die Gewänder fallen in streng vertikalen Falten herab, die sich am Boden in Winkeln brechen.

Eine ebenso reich als anmutig gestaltete Baldachin-Ornamentik krönt das Figurenwerk. Sie besteht aus konkav geschweiften, verschlungenen Spitzbogen, aus Aesten gebildet, an denen die Ansatzstellen der abgeschnittenen Zweige sichtbar sind. Durch das Geäst schlingen sich Ranken mit Blumen, Blättern, Trauben. In jedem Felde erscheint ein kräftiger, in eine Fiale auslaufender Vertikalast als Stütze dieser zarten, schwankenden Gebilde. Sie ruhen auf Konsolen, aus denen ein Engelskopf und unter diesem das Wappen des Klerus von Romont, in Rot ein goldenes Ziborium, herausgearbeitet ist.

Durch die obersten Ausläufer des Geästes schlingt sich horizontal ein Bandstreifen. Die den Säulchen aufgesetzten Fialen bewirken eine Dreiteilung desselben. Jeder der drei Teile enthält eine Inschrift, die zur Erklärung der unter ihr stehenden Figur dient. Sie lauten:

SVM̄VS. EVANGELISTA über dem hl. Johannes.
ASSVMPTA EST MARIA über der Madonna,
ECCE VIDEO CELOS AP̄TOS über dem hl. Stephanus.

* * *

Der Stil der Figuren und der Ornamentik dieses Romonter Werkes ist derjenige des Chorgestühls in der Kathedrale zu Lausanne. Hier wie dort die nämlichen kräftig modellierten Köpfe, dieselbe Behandlung der Haare, die entweder in leichtem, krausem Gelock die Gesichter umrahmen oder in weichen, aufs sorgfältigste durchgearbeiteten Wellen herabfallen. Der Kopf des hl. Johannes auf dem Lausanner Gestühl ist auf der Schnitzerei in Romont dem hl. Stephanus aufgesetzt. Haltung und Gewandung des Lausanner Johannes finden sich mit geringen Abweichungen bei der Johannesfigur des Romonter Werkes wieder. Der schwere Mantel ist hier etwas weiter zurückgeschlagen. Die scharfen vertikalen, am Boden eckig gebrochenen Gewandfalten, sind den Romonter Figuren wie einer Reihe von solchen des Gestühls in Lausanne gemeinsam.

Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Ornamentik. Beide Werke zeigen dieselben geschweiften, verschlungenen, als Baumäste behandelten Spitzbogen, das nämliche mit Blüten, Blättern und Trauben geschmückte Rankenwerk, dessen Behandlung in Romont um ein weniges leichter ist als in Lausanne. Die Säulenformen der Romonter Skulptur begegnen uns in Lausanne ebenfalls. Auch die Buchstabentypen sind hier wie dort die nämlichen. Ein Unterschied zwischen den beiden Werken besteht darin, daß die Reste von Maßwerk, die das Lausanner Chorgestühl noch aufweist, bei der Schnitzerei in Romont nur kaum merklich noch anklingen. Die Schöpfung, um sechs Jahre jünger als das Gestühl in Lausanne[1], hat die letzten Reminiszenzen der Hochgotik abgestreift und steht unmittelbar an der Schwelle der Renaissance.

* * *

[1]) Das Lausanner Gestühl ist 1509, das Romonter Werk, wie oben bemerkt, 1515, datiert.

Nach all dem kann schwerlich zu bezweifeln sein, daß dieses Romonter Schnitzwerk aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen ist, wie das Chorgestühl in Lausanne. Im Vergleich mit diesem ist es der Renaissance noch um einen Schritt näher gerückt. Nicht das Lausanner Chorgestühl, wie Scheuber behauptet [1], sondern dieses Schnitzwerk in Romont bezeichnet den Endpunkt der Entwicklung auf dem Gebiete gotischer Holzplastik in der Schweiz. Die beiden Werke sind zugleich die anmutigsten Blüten, welche dieser Kunstzweig auf schweizerischem Gebiete aufzuweisen hat.

Scheuber [2] stellt das Gestühl zu Lausanne in eine Reihe mit den nach Zemp [3] savoyisch beeinflußten Chorgestühlen von St. Nikolaus in Freiburg, von Romont, Hauterive, von Moudon und Estavayer, von Genf. Ein Vergleich zeigt jedoch sofort, daß es wie das Romonter Werk aus dieser Gruppe herausfällt. Der Charakter des Figürlichen wie der Ornamentik ist ein durchaus verschiedener.

Die Herkunft und der Meister des Lausanner Gestühls ist bisher nicht ermittelt worden. Paul Ganz weist darauf hin [4], daß die Arbeit den Charakter französischer Kunst trage und wahrscheinlich von fremden Meistern gefertigt worden sei. Damit dürfte er wohl Recht behalten, und es ist dieser Hinweis auch auf das Schnitzwerk in Romont auszudehnen. Für eine nähere Feststellung lokaler Einflüsse sind die Publikationen einschlägiger französischer Holzbildwerke noch zu spärlich.

Bezeichnend für den französischen Charakter des Werkes ist sein Madonnentypus. Es ist die anmutige, in anbetender Haltung dastehende Madonna, wie sie als Verkörperung des durch liturgische Gesänge in sublimster Weise ausgemalten Madonnenideals in den Holzschnitten des Magnifikat ihre für die Folgezeit typische Gestaltung erhalten hatte, durch Tilman Kerver in seine Heures de la Vierge à l'usage de Rome (er-

[1]) Mittelalt. Chorstühle der Schweiz, S. 82.
[2]) A. a. O. S. 30.
[3]) Freib. Geschichtsbl. X, S. 215.
[4]) Schweiz. Kunstkalender 1905, S. 4.

schienen 1505) übernommen und durch dieses Werk Gemeingut der französischen Kunst wurde[1]. Der gleiche Typus findet sich auch auf der 1520 datierten Steinkanzel in Romont.

9. Die Stilelemente der freiburgischen Altarplastik.

Die Höhepunkte der Entwicklung der deutschen Plastik fallen in den Anfang und das Ende derselben. Die Ideale dieser beiden Blüteperioden sind entgegengesetzter Art. Die Plastik des 13. Jahrhunderts war Monumentalkunst, ihr Empfinden architektonisch. Die abstrakte rhythmische Schönheitslinie im Aufbau der Figur, im Ausdruck der Geste, die Harmonie in der Verteilung der Massen, in der Gruppierung mehrerer Körper zu einer Gesamtheit, im Verhältnis derselben zur Umgebung: das waren die wesentlichen Wirkungselemente jener Kunst. In allmählichem Uebergange vollzieht sich die Entwicklung zum entgegengesetzten Ideal des spätern 15. Jahrhunderts. An Stelle des Typischen beginnt die Einzelbeobachtung zu treten, die feine Wahrnehmung und naturgetreue Wiedergabe individueller Züge, der Realismus. Die Kunst wird intimer, aber gleichzeitig auch kleinlicher und alltäglicher. Der monumentale Charakter geht ihr verloren. Sie wird unklar im Ausdruck der Linie, unsicher in der Massenverteilung. Dem Gewinn an Naturwahrheit entspricht ein ebenso großer Verlust an monumentaler Kraft. An Stelle der architektonisch gebundenen Kunst der Hütten tritt die individuelle Freiheit des einzelnen Meisters. Immerhin eine stark beschränkte Freiheit: gehemmt durch das künstlerische Milieu einer Stadt oder eines Territoriums, dem gegenüber sich in der Regel die Eigenart der einzelnen Werkstatt nicht zu behaupten vermag. Die Gegensätze schleifen sich ab und gehen in der lokalen Eigenart auf.

* * *

Wie diese Untersuchung wiederholt gezeigt hat, ist die

[1]) Vgl. hierüber Mâle, L'art. religieux de la fin Moyen-âge en France, Paris 1908, S. 220 f, dazu Abb. 100, S. 223 und 98, S. 220.

freiburgische Plastik der Geilerschen Werkstatt aufs engste mit der ulmischen verknüpft. Ihre Wurzeln sind in Ulm zu suchen. Um zu einer Feststellung ihrer Eigenart zu gelangen, muß daher ein Blick auf die Ulmer Plastik um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts geworfen und die freiburgische Kunst im Zusammenhang mit dieser betrachtet werden[1].

Syrlin (nach 1492) und der jüngere Syrlin (ca. 1455 bis ca. 1521) hatten die Ulmer Plastik auf jene Stufe von monumentalem Charakter und Naturwahrheit erhoben, auf der in Nürnberg die reifen Werke von Adam Krafft stehen. Ihnen gelingt es, den menschlichen Körper zum ausschließlichen Träger des plastischen Lebens zu gestalten und diese beherrschende Stellung des körperlichen Organismus auch in den Funktionen der Gewänder zur Geltung zu bringen. Bei ihnen zuerst erhält die Miene jene Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit, in der, unterstützt durch eine seit Jahrhunderten nicht mehr erreichte innere Wahrheit der Geste, die Regungen des Innenlebens restlos sich offenbaren. Die Weiterentwicklung könnte, unter Beibehaltung aller erlangten Vorzüge, nunmehr auf eine gelinde Vereinfachung ausgehen. Diese höchste Vollendung wird zu Nürnberg in den Spätwerken Kraffts, den Stationen zum Johannesfriedhof, und in den Meisterwerken der Vischerschen Hütte, den Statuetten und Reliefs vom Sebaldusgrab und vor allem den beiden Statuen des Innsbrucker Maximiliansgrabes, vielleicht den reifsten Schöpfungen dieser Epoche der deutschen Plastik, erreicht. Ulm hat den genannten Schöpfungen nichts zu vergleichen. Es fehlte ihm der Künstler, der, geläutert an der überlegenen Formenwelt der italienischen Renaissance, den Schritt hätte tun können, der in Nürnberg von Adam Kraffts Stationen zu den Sebaldusreliefs führte. In Ulm wurde dieser Schritt nicht getan; höchstens in den Bingener Skulpturen des jüngeren Syrlin mag noch ein kleiner Fortschritt über den Stil des Vaters hinaus im Sinne der Vereinfachung wahr-

[1]) Dem zur Charakteristik der Ulmer Kunst Gesagten liegt Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, S. 121 ff zu Grunde.

genommen werden. Allein das sind Ausnahmen. Das Wesen der letzten Epoche ist nicht Aufschwung, sondern Verfall. Das starke Gefühl für den organischen Bau des Körpers verschwindet. Das Leben der Gewänder wird wieder ornamental, wie es anderthalb Jahrhunderte zuvor war. Aber die Falten sind nicht mehr architektonisch empfunden, sondern kraus und verwirrt, und im Dienste einer malerischen Absicht, der mehr an einem berauschenden Gesamteindruck liegt als an der Gediegenheit der Einzelformen. Dies zeigt sich auch in den Köpfen, von denen sowohl die männlichen als die weiblichen je einem Grundtypus zu folgen scheinen, dessen Ideal bei den Frauen ein ovales Gesicht mit leicht betontem Jochbein, doch zurücktretendem Kinn, sehr kleinem Mund und gesenkten Augenlidern ist, während man bei den Männern breite ländliche Typen mit flatternden Haaren und struppigen Bärten, mit modischen Kopfbedeckungen bevorzugt.

An Stelle der frühern statuarischen Komposition gewinnt jetzt die Reliefgruppe die fast ausschließliche Herrschaft. Selbst die Landschaft wird wieder Gegenstand der plastischen Gestaltung.

Bei aller Geschlossenheit des Stils innerhalb der drei Jahrzehnte zwischen 1500 und 1530 sind doch seine Aeußerungen mannigfaltig. Neben der Richtung, die unter Syrlins Einwirkung organisch gestaltet, d. h. den menschlichen Körper als Träger des plastischen Lebens auch in der Gewandung geltend zu machen und ebenso mittelst der Geste erhöhte Ausdrucksfähigkeit zu erlangen sucht, steht jene andere, bei der die Körperform ihre die Gestaltung der Figur bestimmende Rolle eingebüßt und das Gewand eine selbständige Bedeutung erlangt hat, die ihm nicht zukommt.

* * *

Julius Baum hat als Grundstimmung der gesamten ulmischen Kunst die Neigung zur Ruhe und Tiefe hervorgehoben, wobei er unter Neigung zur Tiefe das Streben der Ulmer Kunst versteht, insbesondere in das Gefühlsleben einzudringen und dasselbe in bewegte Formen, in Ausdruck der Geste umzusetzen. Die ulmische Kunst ist in ungewöhnlichem Maße Ausdruckskunst.

Gewiß spricht auch in der freiburgischen Altarplastik die Geste zur Offenbarung des innern Lebens in hohem Grade mit. Allein dieses Innenleben ist ein viel weniger tiefes, die Geste eine ungleich weniger beseelte als etwa in den Meisterwerken Syrlins. Dagegen ist das andere Charakteristikum der Ulmer Kunst, die Neigung zur Ruhe, auch der Grundakkord der Freiburger Plastik. Beschauliche Andacht, frommes Versenken des Gemütes in Gott: das ist die herrschende Stimmung. „Friede den Menschen auf Erden!“ Die am meisten wiederkehrenden Darstellungen sind Anbetungsszenen. Dreimal ist die Anbetung der Hirten, ebenso oft die Anbetung der Könige behandelt. Den gleichen Stimmungsgehalt offenbaren Mariä Tempelgang, Verkündigung (zweimal), Heimsuchung und die Darstellung im Tempel. Aber auch wo herbere Töne angeschlagen werden, äußert sich wiederum nicht der in stürmischer, leidenschaftlicher Bewegung hervorbrechende Schmerz, sondern die stille Trauer, das verhaltene Schluchzen. Die Beschneidung Jesu, Christus am Kreuze, Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Christi, der Tod Mariä sind Szenen, die solche Stimmung auslösen.

Neben diesen Vorgängen still beschaulichen und elegischen Charakters treten solche mit bewegtem dramatischem Leben zurück, und wo sie verwendet werden, übernimmt die Malerei deren Darstellung (Abendmahl, Himmelfahrt Mariä). Nur im Kreuzigungsrelief des Freiburger Altars ist ein hochdramatischer Vorgang plastisch bewältigt. Ein zweiter Versuch, einem solchen im Relief beizukommen, ist in der Kindermordzene des Hauteriver Werkes gescheitert.

Das Streben nach Ruhe führte in der schwäbischen Kunst und der ulmischen insbesondere dazu, den Altarschrein mit schlicht nebeneinander gereihten Standfiguren zu füllen. Einzig in einer leichten Betonung der Mitte erscheint die Anordnung gelinde differenziert. Die Basis der Mittelfigur ist erhöht. Der Schrein hat eine rein repräsentative Aufgabe, zum Erzählen sind die Flügel da.

Demselben Prinzip scheinen in der Regel die freiburgischen Altäre gefolgt zu sein. Ersichtlich ist dessen An-

wendung am Grandsoner Altar. Daß die Werke aus Hauterive und Cugy im Schrein ebenfalls Statuen enthalten haben, ist durchaus anzunehmen. Es wäre auffallend, wenn sich von beiden Schöpfungen nur die Flügelreliefs erhalten hätten, die Schreinreliefs aber verschollen wären. Wohl möglich ist es, daß die beiden Standfiguren in der Taufkapelle zu Cugy Schreinstatuen des Altars gewesen sind. Abweichend von dieser Norm gibt der Freiburger Altar im Schrein die hochdramatische und figurenreiche Kreuzigungsszene, zu der die Anregung vielleicht von flämischen Werken der Rheinlande ausgegangen ist.

* * *

Im Altar der Franziskanerkirche offenbart sich ein Kompositionsgeschick, das den übrigen Werken mehr oder weniger abgeht. Seine sämtlichen Reliefs zeigen geschlossene, konzentrierte Gruppen, die sich im Schrein organisch der Gesamtkomposition einfügen. Ihm nahe zu kommen vermag etwa noch die Grablegungsszene auf dem Werk aus Cugy. Bei allen übrigen Gruppen ist die Komposition mehr oder weniger aufgelöst; die bloßen Füllfiguren sind weggelassen, auch wo die Vorlagen solche in Menge boten. Eine gewisse Leere macht sich fühlbar. Bei dem Werk aus Cugy hat es zwar der Schnitzer verstanden, auch die weniger geschlossenen Gruppen durch eine bewegte Linienführung zusammenzuhalten. Auch bei den Grandsoner Reliefs ist der innere Zusammenhang noch gewahrt, während auf dem Hauteriver Werke eine mehr äußere Aneinanderreihung Platz greift.

Die Mängel der Komposition zu decken, wird Aufgabe der Polychromie. Noch Riemenschneider hatte auf die farbige Behandlung seiner Werke fast durchweg verzichtet, wohl wissend, daß diese die plastische Wirkung verringern müsse. Die Ulmer Plastik konnte ihrer nicht mehr entraten, ebenso wenig die freiburgische. In den Grandsoner Reliefs ist es der festlich-freudige Eindruck eines glänzenden Farbenspiels, der das Auge fesselt und die lockere Komposition wie die allzu nüchterne Behandlung des Raumes übersehen läßt. Gleicherweise vermag in dem Fragment im Kloster Montorge

(Bisenberg) die effektvolle farbige Behandlung in Verbindung mit der kühnen Raumwirkung des groß angelegten architektonischen Beiwerkes das Interesse festzuhalten, das der ziemlich gleichgültig behandelten Szene abgeht. Die Altäre aus Hauterive und Cugy sind durch Restaurationen der ursprünglichen Wirkung der Polychromie beraubt worden. Wohl hatten auch hier rauschende Farbenakkorde die Schwächen der Komposition übertönt. Bezeichnenderweise hat man sich beim Freiburger Altar mit der Vergoldung begnügt. Bei einer anspruchsvollen polychromen Behandlung würden die Einzelheiten der Komposition nicht zur Geltung kommen.

* * *

Bis in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts hinein hatte sich die Ulmer Plastik auf ihre wesentliche, statuarische Aufgabe beschränkt und das Relief abgelehnt. Die ersten und zugleich hervorragendsten Beispiele malerischer Reliefkomposition sind die Flügel des Blaubeurer Altars (1493—1494). In keinem der folgenden Werke spricht das landschaftliche Element in so hervorragendem Maße mit. Noch wagt es aber die Plastik nicht, sich landschaftlicher Sujets zu bemächtigen. Sie überläßt diese Aufgabe der Malerei. Dagegen erscheint das Architektonische in plastischer Behandlung.

Später, in den Altären aus Attenhofen und Reutti, beginnt sich die Plastik auch in primitiven Landschaftsdarstellungen zu versuchen. In dem letztern Werke macht sich zugleich ein bescheidenes Streben nach Raumwirkung geltend. — Diese plastisch behandelten landschaftlichen Motive — es sind die Bergwiesen mit ihren Hirten und Schafen — übernehmen die freiburgischen Schnitzer direkt von den ulmischen Altären, sind aber in dem Freiburger Werke gleichzeitig darauf bedacht, den malerischen Reiz des Sujets durch die Zugabe eines trotzigen Burgenbaues zu erhöhen.

Die Freiburger Altarplastik geht aber noch einen bedeutenden Schritt weiter. Kein ulmischer Schnitzer hatte es unternommen, auch das landschaftliche Milieu seiner Szenen zu schildern. Dagegen versetzen die Freiburger Künstler ihre

Darstellungen mitten in schroffe Gebirgslandschaften hinein, die namentlich auf den Reliefs aus Cugy einzelne Szenen geradezu erdrücken. Allerdings sind die gewaltigen Felsmassen keineswegs auf malerische Wirkung gestimmt; auch die spärlichen, schablonenhaft behandelten Bäume vermögen nicht, ihre wuchtige Schwere zu entlasten. Architektonische Motive sind hier fast ganz ausgeschaltet. In ärmlicher Behandlung zeigen sie die Reliefs aus Altenryf und Stäffis. Kahle Wände begrenzen den Raum. Die einzige dürftige Gliederung besteht, wo es gut geht, in einer kleinen Oeffnung, in die der Kopf eines Zuschauers hineingesetzt ist. Während im linken Flügel des Grandsoner Werkes die Gruppe des Altars zu Blaubeuren der Hauptsache nach kopiert ist, geht der Schnitzer an dessen ungemein malerischer Behandlung der Architektur achtlos vorüber. Dagegen verdanken die Meisterwerke der Freiburger Altarplastik, der Altar in Freiburg und das Fragment im Kloster Montorge, ihren malerischen Reiz zum guten Teil der Wirkung des architektonischen Beiwerkes. Auf dem Flügel in Montorge werden die Figuren fast zur Staffage.

In dem Streben nach plastischer Raumgestaltung sind die Freiburger Schnitzer über die ulmischen hinausgekommen. Im Blaubeurer Altar ist die Darstellung des Hintergrundes der Malerei überlassen. Die Reliefs aus Attenhofen erscheinen in die Fläche gerückt. Nur im Altar zu Reutti hat die Plastik mit recht bescheidenen Mitteln auf Tiefenwirkung hingearbeitet. Dagegen erscheinen die Innenräume des Hauteriver Werkes in perspektivischer Behandlung. Hier wie in den übrigen Reliefs stehen die Figuren im Raume, losgelöst von den Wandflächen und Felsabhängen. Im Freiburger Altar und im Fragment des Klosters Montorge erzeugt die Anwendung der perspektivischen Gesetze die Illusion ferner landschaftlicher Hintergründe.

Allen Werken gemeinsam ist die gleichmäßige Verteilung der Figuren im Raume. Nirgends sehen wir Störungen des Gleichgewichtes durch Häufung von Figuren. Ueberall ist die Disposition klar, auf den ersten Blick zu überschauen.

* * *

In der Ulmer Plastik war um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Rückschlag gegen den Realismus der ersten Jahrzehnte eingetreten. Mit dem Verzicht auf ein Durchdringen zum Wesentlichen, zum Studium des menschlichen Organismus, setzt bereits der Verfall der süddeutschen Plastik ein. Die weitere Entwicklung ist nur noch ein Umsetzen der körperlichen in ornamentale Struktur. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts hört die Fähigkeit des organischen und ruhigen Gestaltens auf. Immer mehr verliert der Körper in der ruhigen Form wie in der Bewegung an Ausdruckskraft, immer selbständiger wird das Leben des Gewandes, immer schematischer die Miene. An Stelle der runden, flüssigen Biegungen der Gewänder treten harte Falten und Brechungen. Die Bewegungen werden gezwungener, die Hände breit und fleischig. Die Haare fallen in schweren Strähnen.

Gegenüber diesem erstarrten Schematismus bewahrt die freiburgische Kunst eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, die sich besonders in den Bewegungsmotiven und der Gewandbehandlung äußert.

Die Figuren der Männer erscheinen meist etwas untersetzt, auffallend schlank dagegen die nackten Körper Christi und der beiden Schächer auf dem Schrein in Freiburg und den Reliefs aus Cugy. Die Frauenkörper, auf den Freiburger Reliefs ebenfalls ziemlich gedrungen, werden in den spätern Werken etwas schlanker. Mit einer Sicherheit, die den Malereien der freiburgischen Altäre abgeht, hat die Plastik die Figuren in ihren verschiedenen Bewegungen erfaßt. Mögen die Menschen sitzend, knieend, stehend, schreitend, sich beugend dargestellt werden; fast nirgends läßt sich unnatürliche, gezwungene Haltung wahrnehmen, auch da nicht, wo die Vorlagen noch mit dem Ausdruck ringen, wie Schongauers Anbetung der Könige. Als Ausnahmen lassen sich etwa die knieende Madonna des Freiburger Werkes und besonders jene des Hauteriver Reliefs der „Geburt Christi“ anführen.

Von der Vertrautheit der Freiburger Schnitzer mit der Anatomie des menschlichen Körpers zeugen die Darstellungen des nackten Jesuskindes wie des Leichnams Christi, der be-

sonders in den Reliefs aus Cugy mit herbem Naturalismus behandelt ist. Auch in den Funktionen der Gewänder sind die Körperformen auffallend scharf betont. Nur die Schreinstatuen in Grandson folgen jener andern, im Schrein des Blaubeurer Altars vertretenen Richtung, die dem Gewande ein vom Körper unabhängiges, selbständiges ornamentales Leben gibt.

Wie die ausgehende Ulmer Kunst die Kraft individueller Charakteristik eingebüßt hatte und in der Darstellung der Männer- wie der Frauenköpfe sich mit der Wiederholung stereotyp gewordener Schemen begnügte, so hält sich auch in der Freiburger Altarplastik die Ausdrucksfähigkeit der Köpfe auf bescheidener Höhe. Am beteutendsten zeigt sich das Charakterisierungsvermögen im Schreinrelief des Freiburger Altars. Nicht ohne Erfolg bemüht sich hier der Künstler, seiner Vorlage im Ausdruck persönlichen Innenlebens nahe zu kommen. Die beiden gestikulierenden Zuschauer und der Berittene links im Hintergrunde, der Hauptmann, der Fußsoldat rechts im Vordergrunde sind Charakterfiguren, die zu fesseln vermögen. Ihnen an die Seite zu stellen ist etwa das Krämerpaar auf dem Werke in Montorge. Vor allem aber ist es das edle Antlitz der Madonna mit dem Ausdrucke des in stiller Ergebung getragenen Leides, das unsere Teilnahme wachruft. Dagegen sind ihre weiblichen Begleitfiguren gleichgültige Erscheinungen, ebenso die schläfrige Maria des linken Flügels und der etwas sentimental aufgefaßte hl. Josef. Auf allen übrigen Reliefs ist eigentlich keine Einzelfigur mehr, die Interesse zu wecken vermöchte. Es sind harmlose, ruhige, selbstgenügsame Alltagsmenschen, die sich hier zusammenfinden. Die Männerköpfe ziemlich breit, mit niedriger, schiefer Stirn, starker, eckiger Nase, reichem Bart- und Haarwuchs. Die Frauenköpfe, auf dem Freiburger Altar in ähnlich breiter Behandlung gegeben, nehmen auf den folgenden Werken einen länglichen, ovalen Schnitt an, mit gesenkten Augenlidern, kleinem Mund und etwas zurücktretendem Kinn, doch ohne die in der Ulmer Kunst übliche Betonung des Jochbeins. Namentlich die Ma-

donna entbehrt nicht einer gewissen Anmut. Mehr als die Köpfe der Männer spiegeln jene der Frauen innere Seelenstimmungen wieder. Wahr, wenn auch nicht tief, ist der Ausdruck der Trauer auf Frauenköpfen der Reliefs aus Freiburg und Cugy, auch auf der Beschneidungsdarstellung des Hauteriver Werkes.

Die Haarbehandlung zeigt sich besonders bei dem Freiburger Altar in ausgeprägter Eigenart, die am besten an den Köpfen der hl. Johannes und Magdalena im Schrein und der hl. Maria und Josef auf dem linken Flügelrelief zu erkennen ist. Es sind reiche, schwere Locken, die entweder in schraubenartig sich windenden Ringeln oder in bewegten Wellen herabfallen. Schon flüchtiger zeigt sich diese Behandlung in den Werken aus Estavayer und Hauterive, während sie in den Reliefs aus Cugy in ihrer schablonenhaften Manier den Eindruck einer unverstandenen Nachahmung hervorruft. Man vergleiche den Kopf des Johannes auf der „Beweinung“ und „Grablegung“, den Engelskopf in der Auferstehungszene. — Fremd sind der Freiburger Altarplastik die steifen Strähnen und struppigen Bärte der ulmischen Werke jener Zeit.

Die Charakteristik innerer Stimmungen wird durch das Geberdenspiel der Hände wirksam unterstützt und damit einigermaßen ergänzt, was der Ausdrucksfähigkeit der Köpfe abgeht. Es sind etwas schwere, steife, ungelenke Hände. Am leichtesten gibt sie das Werk aus Cugy. Sichtlich hat sich der Schnitzer bemüht, die Hände des hl. Josef auf dem linken Flügel des Freiburger Altars als Arbeiterhände zu charakterisieren. Die Bewegungen sind im großen Ganzen natürlich. Doch ist es dem Schnitzer des Freiburger Schreins nicht gelungen, in die schlaff herabfallenden Hände der Madonna die nötige Schmiegsamkeit hineinzulegen.

Die Gewandbehandlung entbehrt eines einheitlichen Charakters. Während Geiler in den schweren, doch weichen, flüssigen Gewandfalten des Freiburger Schreins und des Reliefs im Kloster Montorge jene Richtung zur höchsten Reife weiter entwickelt, die in den Schreinfiguren des Rothenburger Hochaltars vertreten ist — auch in der Ulmer Plastik finden

sich Werke, die der Herlinwerkstätte nahe stehen — verfallen die Gewänder der Flügelreliefs aus Freiburg, Grandson, Cugy einer unklaren, unruhigen Behandlung, die in scharfen, willkürlichen Brechungen sich ergeht. Das Hauteriver Werk vollends verrät mit seinem kleinlichen steifen Gefältel die Unfähigkeit zu ruhigem, organischem Gestalten.

Diesen Leistungen gegenüber steht der anspruchsvolle dekorative Gewandstil der Schreinstatuen des Grandsoner Altars, der mit jenem der Blaubeurer Schreinfiguren identisch ist.

* * *

Wenn wir demnach zusammenfassend festzuhalten suchen, in welchem Verhältnis die freiburgische Kunst zur ulmischen stehe und was jene an Zügen lokaler Eigenart aufweise, so ergibt sich folgendes Resultat:

Die Freiburger Altäre fallen zeitlich in den Ausgang der Verfallperiode der ulmischen Plastik; ihre Entstehung wird nach oben mit den letzten Jahren des zweiten, nach unten mit der Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu begrenzen sein. Der Ulmer Kunst war es nicht vergönnt, eine Renaissance zu erleben. Dagegen erscheinen in den freiburgischen Altären bereits die ersten Spuren des neuen Stils, den Geiler in der Folgezeit zum vollen Siege führen sollte.

Soweit unter den ikonographischen Quellen plastische Werke in Betracht kommen, läßt sich nur von solchen der ulmischen Kunst eine direkte Uebertragung auf freiburgische Altäre feststellen. Vom Blaubeurer Altar übernommen ist die Gruppe des Christkindes mit den Engeln im linken Flügel des Freiburger und des Grandsoner Altars, auf letzterm auch die Mutter Jesu und die beiden Tiere. In enger Anlehnung an die Gruppe des Blaubeurer Werkes ist auch die „Anbetung der Könige“ auf dem Freiburger Flügelrelief komponiert. Nur in vereinzelten Anklängen wirken Erzeugnisse der außerulmischen Plastik nach, so Riemenschneiders Schreingruppe zu Dettwang. Für die meisten Altarskulpturen sind jedoch Dürers Holzschnitte und Kupferstiche die Vorlagen gewesen, die mit größern oder geringern Abweichungen ins

Relief übertragen wurden. Dazu kommen einige Umformungen von Stichen Schongauers[1]. Den nämlichen Quellen ist auch die Malerei gefolgt.

Mit der ulmischen Kunst gemeinsam hat die freiburgische die Grundstimmung der Ruhe, die sich in der Auswahl der Szenen, der Mäßigung im Ausdruck der Affekte, der repräsentativen Behandlung des Schreins kundgibt. Nur der Freiburger Schrein stellt eine Abweichung dar. In Ulm wie in Freiburg äußern sich die Regungen des Empfindungslebens vornehmlich durch die Geste.

In der Verwertung landschaftlicher Motive schließt sich die freiburgische Plastik direkt der Entwicklung an, die in der Ulmer Kunst seit Ende des 15. Jahrhunderts wahrzunehmen ist; doch schreitet jene insofern über die ulmische Kunst hinaus, als sie auch das landschaftliche Milieu ihrer Szenen plastisch darstellt. Mehr als die Ulmer Künstler haben die freiburgischen, mit bewußter Anwendung der perspektivischen Gesetze, auf Raumwirkung hingearbeitet. Die architektonischen Motive sind in den Hauptwerken der Freiburger Plastik, dem Altar in Freiburg und dem Fragment in Montorge mit einem malerischen Reize behandelt, der jenem der Blaubeurer Flügel wenig nachsteht, außerordentlich nüchtern dagegen in den Werkstattarbeiten. Ihre Dürftigkeit wird hier umso fühlbarer, als auch die Komposition in der Regel etwas lose erscheint. Doch läßt eine intensive Farbenwirkung diese Schwächen weniger inne werden.

Die Fähigkeit individueller Charakteristik, in der Geiler in seinen eigenhändigen Werken die Erzeugnisse der ausgehenden Ulmer Plastik übertrifft, hält sich in den Werkstattarbeiten auf ungefähr gleicher Höhe. Zwar werden die Köpfe nicht einfach kopiert. Besonders in der Haarbehandlung gehen die Freiburger Schnitzer ihre eigenen Wege. Auch bewahren

[1]) Die Uebernahme von Entwürfen des Kupferstichs war bei Bildhauern und Malern durchaus gebräuchlich. Die Einwirkung der Schongauerschen Stiche auf die Plastik hat H. A. Schmid im Repertorium für Kunstwissenschaft 1892, S. 19; E. v. Keyserling in der Allg. Ztg. (Beilage 29) 1899; W. Josephi in den Mitt. des Germ. Museums 1903 behandelt.

sie sich gegenüber der lebensfremd gewordenen Ulmer Kunst eine frische Unmittelbarkeit in der Erfassung der Bewegungsmotive und einen scharfen Blick für die anatomische Struktur des menschlichen Körpers.

In der Gewandbehandlung sehen wir in Ulm wie in Freiburg das Nebeneinander zweier Richtungen, deren eine dem Kleide eine selbständige dekorative Aufgabe zuweist und es demgemäß unabhängig vom körperlichen Organismus behandelt, deren andere im Gewande ein Ausdrucksmittel körperlichen Lebens sieht und daher die Körperformen als leitendes Motiv seiner Funktionen erscheinen läßt. Der erstern Richtung folgen die Grandsoner Schreinstatuen, der zweiten die Reliefs des Grandsoner Werkes wie der übrigen Altäre. Jene ulmische Schöpfung, in der beide Richtungen sich vereinigt finden, der Hochaltar in Blaubeuren, ist von maßgebendem Einfluße auf die freiburgische Altarplastik geworden. Seine Schreinfiguren sind die Vorläufer jener des des Grandsoner Werkes; seine Flügelgruppen sind denen der Freiburger und Grandsoner Flügel zu Grunde gelegt, teilweise direkt auf diese übertragen. Die Werkstattarbeiten unter den freiburgischen Reliefs entbehren der Klarheit und Konsequenz in der Durchbildung der Gewänder, der organischen Gestaltung von Figur und Kleid aus einem Gusse. Geilers eigene Werke dagegen, der Schrein in Freiburg und das Flügelrelief in Montorge, zeigen bereits eine überlegene Ruhe und geläuterte Einfachheit, die in die Renaissance unmittelbar hinüberleitet.

Kein Zweifel, daß Geiler aus der ulmischen Schule hervorgegangen ist und in Freiburg auch Mitarbeiter aus derselben beschäftigt hat. Während aber in Ulm kein Meister sich fand, der die erstarrende Kunst zu beleben und den Anschluss an die Renaissance herbeizuführen imstande gewesen wäre, war Geiler eine hinreichend starke Individualität, um seiner Kunst soviel Kraft und Saft zu bewahren, daß die Keime der Renaissance Wurzel fassen und in seinen Spätwerken köstliche Blüten treiben konnten.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Einleitung: Freiburgs Plastik und Malerei um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts	1
2. Der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche zu Freiburg	8
3. Der Schnitzaltar aus der Dominikanerinnenkirche in Estavayer.	25
4. Der Schnitzaltar aus Hauterive	36
5. Der Schnitzaltar aus Cugy	47
6. Das Altarfragment im Kloster Montorge bei Freiburg	53
7. Der Schnitzaltar in Christlisberg	55
8. Anhang: Das Schnitzwerk in Romont	58
9. Die Stilelemente der freiburgischen Altarplastik . .	63

Den Tauschexemplaren fehlen die Kunstbeilagen.